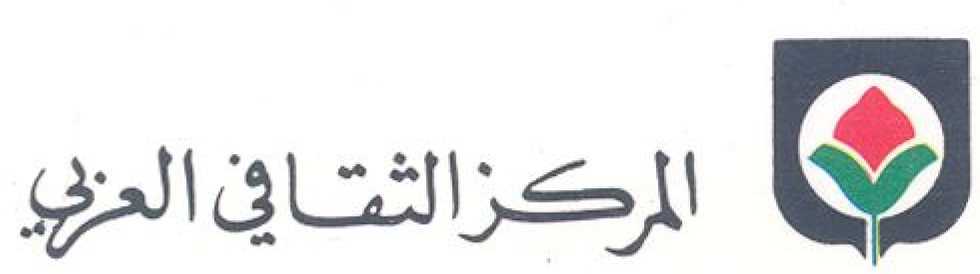
عبد الله محمد الغَذَّامي

# تأنيث القصيدة والقارئ المختلف





# تأنيث القصيدة
# والقارئ المختلف

* تأنيث القصيدة والقارئ المختلف

* تأليف: د. عبدالله الغَذّامي

* الطبعة الأولى، 1999



* الناشر: المركز الثقافي العربي

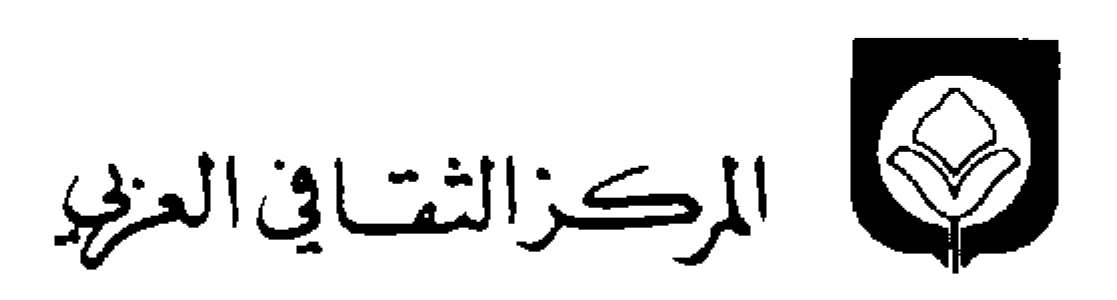
العنوان:

□ الدار البيضاء/ • 42 الشارع الملكي (الأحباس) • فاكس /305726/ • هاتف/ 303339 - 307651/.
• 28 شارع 2 مارس • هاتف /271753 - 276838/ • ص.ب./ 4006/ درب سيدنا.

□ بيروت/ الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
• ص.ب/ 113-5158/ • هاتف/ 352826 - 343701/ • فاكس/ 00961-1-343701/.

عبد الله محمد الغَذَّامي

# تأنيث القصيدة والقارىء المختلف


المركز الثقافي العربي



# مقدمة

إذا كانت الثقافة جسداً مركَّباً من الأنساق فلا بدّ لهذه الأنساق أن تتصارع، والحس الفحولي في الثقافة الذي هو (المتن) الوجداني والعقلي لنا ولثقافتنا لا بدّ أن يندرج من تحته مضمر ثقافي يسعى بحياء أو ربما بمخاتلة لكي يشاغب المتن ويهز بعض جدران القلعة، ومن هنا جاء حفرنا عن علامات لتأنيث الخطاب وأخرى لاستنبات قارئ مختلف يبحث له عن وجود ثقافي حر ومستقل.

وفي هذه الدراسات سعي إلى استكشاف آفاق الخطاب المضمرة (المهمشة) التي تقبع بعيداً عميقاً هناك، تحت أطمار المتن ومن وراء أقنعة البليغ الفحولي.

والكتاب من قسمين أولهما عن التأنيث والآخر عن القارئ المختلف.

وهو جزء من مشروع همُّه الحفر عن الأنساق الثقافية متوسلاً بمنطلقات (النقد الثقافي) وطامحاً إلى تطوير فاعلية النقد من كونه أدبياً جمالياً إلى كونه نسقياً ثقافياً، هو مطمح لنقلة نوعية في النقد «من نقد النصوص إلى نقد الأنساق» وقراءة النص الأدبي لا بوصفه حدثاً أدبياً فحسب، وإنما بوصفه حدثاً ثقافياً كذلك.

والله ولي التوفيق

**عبد الله محمد الغذامي**

# القسم الأوّل

# التـأنيـث

# تأنيث القصيدة

## قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية

ـ 1 ـ

لا أظننا قد تبيّنّا المعنى العميق لكون الفتح الشعري الحديث قد تمّ على يد امرأة.

ففي عام 1947 وقعت الكوليرا في مصر، وهناك في بغداد وقعت (كوليرا) أخرى.

إحداهما مرض قاتل وموت، والأخرى انتفاضة ومشروع إحياء.

هذه مسألة معروفة في تاريخها وتاريخ ما أعقبها من نقاشات ومجادلات ملأت صفحات ديوان العرب الحديث.

والكل يعرف حكاية قصيدة (الكوليرا)[1] لنازك الملائكة وعلاقتها بوباء الكوليرا الذي أصاب مصر عام 1947 ثم ما جرى من جدل طويل حول انطلاقة الشعر الحرّ وبدايته وريادته، مما هو معروف القول والبحث[2].

ولكن موضوعنا هنا هو في طرح الأسئلة حول هذه الحادثة الثقافية وارتباطها ارتباطاً مركزياً بنازك الملائكة.

أقصد نازك المرأة الأنثى التي حطّمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر.

هذا هو السؤال الذي لم نتنبه إليه ولم نقف عنده ولم نطرحه على أنفسنا[3].

فكيف حدث هذا من أنثى، والأنثى في المعتاد الثقافي مجرد كائن تابع وضعيف وعاجز. . .؟

ثم ماذا جرى بعد هذا الاغتصاب والانتهاك الجريء ضد عمود الفحولة. . .؟

ـ 2 ـ

الشعر شيطان ذكر ـ كما يقول أبو النجم العجلي ـ وهو جمل بازل ـ كما يقول الفرزدق[4] ـ والجمل البازل هو الفحل المكتمل، وبما أنه كذلك فهو طعام الفحول. والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هي مقام الرجال الأوائل أهل الكمال والتمام. وكل من جاء بعدهم فهو أقل منهم وتتقلص المنزلة جيلاً بعد جيل حتى ذلك اليوم الذي لا يبقى فيه للاحقين أي مزية أو فضل على سابقيهم، لأن الأول ما ترك للآخر شيئاً منذ أن أكل الفحول الجمل البازل وراح الشعر كله والمعنى كله في بطن الشاعر الأول، فحل الفحول.

وليس للأنثى بوصفها كائناً ناقصاً أي نصيب من لحم الجمل أو من همسات شيطان الشعر، فالجمل ذكر منحاز إلى جنسه من الذكور والشيطان لا يجالس إلاّ الفحول لأنه ذكر وليس أنثى. ولذا صارت العبقرية الإبداعية تسمى (فحولة) وليس في الإبداع (أنوثة)، وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة وقالت بعض شعر فلا بد لها أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول مؤكداً فحوليتها وعدم أنوثيتها لكي

تدخل على طرف صفحات ديوان العرب وتتوارى تحت عمود الفحولة، هذا ما جرى للخنساء[5] وهو مثال واحد يتيم لم يتكرر في ثقافة الشعر على مدى لا يقل عن خمسة عشر قرناً.

هذا هو المشهد الثقافي الذي يطغى على ذاكرة الثقافة قبل ظهور نازك الملائكة في عام 1947.

ومن هنا فإن ظهور هذه المرأة في هذا الوقت ليس بالشيء العادي وليس بالشيء الطبيعي ـ إذا فسَّرنا مفهوم الطبيعي بناء على المعطى الثقافي وليس المعطى الفطري ـ.

والوقائع تؤكد أن الحدث لم يكن عادياً. وهذا أمر نستطيع استكشافه من خلال ردود الفعل على مشروع نازك الملائكة. وقد جاءت الردود بوصفها بعض أدوات الفحولة في الدفاع عن ثقافة الفحول وأخذت بالتسلسل التالي:

أ ـ كان أول ردّ فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولية على نازك، وقد كتبت بحوث كثيرة ودراسات متعددة، كتبها رجال فحول ينكرون عليها الأولية وينفون عنها الريادة ويؤكدون أن قصيدة الكوليرا لم تكن القصيدة الأولى في اختراق نظام عمود الشعر وعروضه المذكر، وينسبون ذلك إلى رجال سابقين عليها أو معاصرين لها.

المهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة، بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلاّ فحل، أما الأنثى فليس لها إلاّ أن تكون تابعة لا رائدة وعاجزة لا قادرة وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحول[6]. وسأناقش موضوع الأولية في الفصل الثاني.

ب ـ كانت هذه واحدة من أدوات الفحولة في مكافحة تلك

الآفة المؤنثة، ولعل الثقافة بحسها المذكر لم تكن على ثقة تامّة من نجاح خطتها الأولى في إنكار أولية هذه المرأة المدعوة بنازك الملائكة فأتبعت الثقافة متمثلة برجالها الفحول هجومها على هذه الأنثى بحيلة أخرى، وجرى القول بأن قصيدة الكوليرا ليست قصيدة حرة وأنها ـ فحسب ـ نوع من أنواع الموشحات.

وهذه حيلة خبيثة قال بها أحد المستشرقين[7] مانحاً خدماته للدفاع عن فحولة الضاد.

ولو نجحت هذه الحيلة فستكون الريادة حينئذ من نصيب أحد الفحول وتحديداً بدر شاكر السيّاب وسيجري طرد المرأة عن هذا الشرف المذكور.

جـ ـ وتأتي الحيلة الثالثة في الدعوى التي تقول إن قصيدة نازك الملائكة (الكوليرا) ليست سوى تغيير عروضي، وهذا أمر لا يعبأ به، والأهم هو التغيير الفني، وهذا في زعمهم لم يحدث إلاّ بعد سنة من نشر الكوليرا أي في عام1948 في قصائد مثل (في السوق القديم) للسيّاب و (الخيط المشدود لشجرة السرو) و (الأفعوان) لنازك[8].

وهذا مسعى يهدف إلى زحزحة الحدث وتحييد مفعوله ونقله من فعل التكسير الحسي لعمود الشعر المتمثل بقصيدة الكوليرا إلى التغيير الفني الذي يغفل مسألة التكسير ورمزيتها.

إنها محاولة لمداراة المعنى العميق لحادثة كسر عمود الفحولة على يد أنثى، وبالتالي فهو حفاظ على ماء وجه الفحولة وتستر على حادثة الانتهاك، وإلغاء هذه الواقعة من الذاكرة بواسطة تهوين أمرها وسلب المعنى الدال منها. وبذا لن تكون المرأة سوى واحدة من

آخرين أسهموا في تغيير مضامين الشعر، وكلهم رجال يفعلون فعل الرجال وهي تفعل فعلهم كشأن جدتها الخنساء مع فحول زمانها.

د ـ ثم أخيراً يأتينا فحل آخر أحس أن الدفاعات الأولى كلها لم تكن كافية لحماية الفحولة والثقافة الذكورية فلعب لعبة متمادية في دهائها، فراح يعطي نازك الملائكة الحق في الشاعرية ولكنه ينكر عليها تجرءوها على التنظير للحركة الشعرية. ويروح يسخر من أفكارها النقدية ومن رؤاها الفكرية ويقرِّعها تقريعاً لاذعاً على كل رأي رأته أو قول قالت به أو قاعدة أسندت إليها أو قانون اكتشفته، وكأنه يقول لها مالك ومال شغل الرجاجيل[9].

وأن تكون المرأة شاعرة فهذا أهون على الفحولة من أن تكون منظِّرة وناقدة وصاحبة رأي وفكر ونظرية.

هذه دفاعات أربعة لا يعجزنا أن نلاحظ البنية العسكرية فيها، فهي تماثل الخطوط العسكرية من خط دفاع أول ثم ثان إلى رابع، وكل خط يكون أكثر تحصيناً وأقوى احتياطاً من سابقه. والفكر العسكري بوصفه أبلغ أنواع الفحولة وأشدها ذكورية هو ما يدير دائرة الحوار الذي هو علمي في ظاهره ولكنه في جوهره ليس سوى خطاب فحولي استنهض ذاته وحكحك أدواته وأسنَّة أقلامه لمكافحة هذه الأنثى المتجرئة على سلطان الفحولة وعمودها الراسخ.

ـ 3 ـ

ماذا فعلت نازك الملائكة بعمود الفحولة...؟

في ظاهر الأمر لم تكن المسألة سوى تغيير عروضي تجريبي، هذا ما يبدو على سطح قصيدة الكوليرا المنشورة في أواخر عام 1947.

ولقد تعامل الدارسون مع هذا المستوى السطحي التجريبي وانطلقت الدراسات تحوم حول هذا الأساس العروضي والفني الخاص، وكأن المسألة مسألة تجديد أدبي شعري لا أكثر. ولقد أسهمت نازك الملائكة نفسها بتغذية هذا المنطلق الفني الصرف، ربما لأنها لم تكن تعي أبعاد فعلتها وخطورة ما أقدمت عليه، بسبب هيمنة النسق الثقافي، الذي هو نسق ذكوري، عليها، وتطبعها بشروط هذا النسق المذكّر وخضوعها لذهنيته.

ولربما أنها كانت تعي أبعاد فعلتها فتظاهرت بعكس ذلك وأوحت للفحول أنها ليست سوى شاعرة حديثة تسعى إلى تجديد ديوان العرب ومد يد مؤنثة تعاضد الفحول في مسعاهم التطويري. وهذه لعبة ـ لا شك ـ أن المرأة المثقفة لجأت إليها دائماً، لتحتمي بها وهذا ما تكشف عنه إحدى رسائل مي زيادة إلى باحثة البادية حيث نقرأ قولها: (أسيادنا الرجال.. أقول «أسيادنا» مراعاة بل تحفظاً من أن ينقل حديثنا إليهم فيظنوا أن النساء يتآمرن عليهم.. فكلمة «أسيادنا» تخمد نار غضبهم.. إني رأيتهم يطربون لتصريحنا بأنهم ظَلَمة مستبدون)[10].

هذا قناع ثقافي وقائي تستعمله المرأة لكي تعبر ذلك الطريق الطويل الشائك وسط إمبراطورية الفحولة. ويبدو أن نازك الملائكة قد تدرعت بهذا الوقاء لكي تتمكن من حماية مشروعها من غضبة فحولية مدمرة.

لكن ما أقدمت عليه نازك لم يكن مجرد تغيير فني، ولو كان كذلك لتساوى عملها مع أعمال كثيرة جاء بها تاريخ الأدب وسجلت أدوارها التغييرية في حدود الشرط الفني لا أكثر.

إن عمل نازك كان مشروعاً أنثوياً من أجل تأنيث القصيدة.

وهذا لم يكن ليتم لو لم تعمد ـ أولاً ـ إلى تهشيم العمود الشعري، وهو عمود مذكَّر، عمود الفحولة.

ولقد أقدمت على ذلك ببصيرة تعي حدودها وتعرف حقوقها فأخذت نصف بحور الشعر. والنصف دائماً هو نصيب الأنثى. ولذا فإن نازك لم تطمع بما هو ليس حقاً لها.

أخذت ثمانية بحور هي الرجز والكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والهزج، ومعها السريع والوافر. وتركت الثمانية الأخرى.

وفي هذا الأخذ والترك علامات واضحة على مشروع التأنيث، فالمأخوذ هو النصف، والنصف هو نصيب الأنثى.

كما أن البحور الثمانية المختارة تحمل سمات الأنوثة. من حيث كونها قابلة للتمدد والتقلص كشأن الجسد المؤنث الذي هو جسد مرن يزداد وينقص حسب الشرط الحيوي في تولد الحياة فيه وتمددها من داخله وانبثاقها منه، ثم يعود فيتقلص وتستمر فيه سمة قبوله للزيادة والنقص وقدرته على (النزف) دون أن يفقد حياته. وهذه صفة تتوفر في البحور الثمانية المختارة فهي بحور تقبل الزيادة والنقصان والتمدد والتقلص والتكرر عبر التصرف بالتفعيلة الواحدة زيادة ونقصاً. هي واحدة متكررة كحالة الجسد المؤنث إذ تنبثق منه أجساد وأجساد تتكرر.

كما أن هذه البحور الثمانية هي بحور شعبية متواضعة وقريبة، فهي من الناس وللناس، فيها البساطة والليونة والخفة.

أما البحور الأخرى كالطويل والمديد والمنسرح وغيرها، فهي بحور الفحول. فيها سمات الفحولة وجهوريتها وصلابتها، وفيها من

الجسد المذكر كونه لا يقبل التمدد والتقلص وكونه عموداً صلباً راسخاً لا ينزف ولا ينتفخ.

ولقد حاول الشعراء الرجال إدخال البحور المذكّرة إلى القصيدة الحديثة فلم يفلحوا في ذلك، فالقصيدة الحديثة تأبى التذكر وهي في صدد التأنث.

وممن حاولوا ذلك السيّاب وأدونيس وقبلهما أبو حديد وطه حسين[11].

ولقد أكثرت نازك من الحديث عن هذه القسمة، وتكلمت بشغف واضح عن البحور الصافية، أي البحور المؤنثة. في مقابل الأوزان المشوبة بالتسلط والرسمية والعمودية، تلك التي يقوم عليها عمود الفحولة والنظام الأبوي الصارم[12].

إن نازك الملائكة في عملها هذا تتصدى لتكسير العمود والنسق الذهني المذكر الذي يقوم عليه الشعر، وتفعل هذا مستعينة بالنصف المؤنث من بحور العروض. وبواسطة هذا النصف الضعيف تواجه النصف القوي وتتصدى له وتقاومه. وتنجح أخيراً في ترسيخ البحور المؤنثة، نصف العروض، وتكسر العمود الكامل الذي فقد نصفه المذكر. وفتحت بذلك باباً عريضاً سيتسنى للقصيدة الحديثة أن تدخل عبره وتشرع في التأنث بعد أن انعتقت من عمود الفحولة الصارم.

لهذا واجهت نازك الملائكة كل أصناف المعارضات والاعتراضات من ممثلي الفحولة الثقافية، لأنها امرأة تصدت للعمود وتولت تكسيره عمداً وعن سابق إصرار. ولم تكتفِ بكتابة الشعر وتجريب أوزان العروض، بل أشبعت ذلك بالتنظير والتخطيط

والتفكير والتدبير، ومارست الأمر والنهي والجهر بالرأي والجرأة في المواجهة. وهذه كلها صفات لم تكن معروفة عن الأنثى في ذاكرة ثقافة الرجاجيل.

ـ 4 ـ

ظهرت القصيدة المؤنثة في عام 47 و48 وظهرت معها حيرة ثقافية حرجة حول تسمية هذه الوليدة الشاذة، فهي مولد مؤنث ولا شك، غير أن الثقافة لما تزل تفكر حسب النسق الذكوري، ولذا جاءت المسميات كلها مذكرة.

وها هي نازك، حاضنة الوليدة، تبادر إلى منح طفلتها اسماً ذكورياً، فتسميها (الشعر الحر)[13] دون أن تلاحظ انصياعها لشروط الثقافة المذكرة ـ وقد أظهرت نازك في مقامات عديدة خضوعها لشروط النسق الثقافي المذكر وقد أشرت إلى ذلك في كتابي عن المرأة واللغة ص 20 ـ.

ولكن نازك أشارت في أحد المواقع إلى صفة تنم عن التأنيث حينما وصفت القصيدة الجديدة بأنها شعر الشطر الواحد، وكأنها تقول إنه النصف وشعر البعض، وهو النصف والبعض المهمش في الثقافة العمودية ذات النسق الجسدي المتكامل عضلياً وشكلياً بواسطة اعتمادها على شطرين صارمين في تكوينهما الثابت والذي لا يقبل الزيادة أو التقلص على عكس شعر الشطر الواحد ذي الصفة المؤنثة في قابليته للزيادة والتقلص[14].

وجاءت خالدة سعيد غافلة عن أنثوية الحركة فأطلقت مسمى (حركة الشعر الجديد) على هذا النوع الشعري[15].

هذا ما فعلته الإناث فما بالك بما يفعله فحول الثقافة حيث

نجد عندهم أنواعاً من المسميات المذكرة، فالنويهي يتردد بين عدد من الأسماء كالمرسل والمنطلق، ويفضل الأخير[16]. وغالي شكري يسميها بـ (حركة الشعر الحديث)[17] مختلفاً مع خالدة سعيد في الصفة فحسب.

وهذه كلها محاولات لتحويل الوليدة الأنثى إلى كائن مذكر.

غير أن مشروع التأنيث قد بدأ فعلاً وأخذت الأنوثة الشعرية تشق مسارها وتتغلغل بالتدريج البطيء في ضمير الثقافة.

وجاء الشاعر صلاح عبد الصبور حاملاً هذا الحس في مكنون شعوره ولعله لم يعِ ذلك ولكنه بكل تأكيد كان مدفوعاً بهذا الحسّ الدقيق الخفي والذي بسببه راح عبد الصبور في عام 1961 يعلن شكوكه وارتيابه من لعبة التسمية فكتب يقول:

(كثيراً ما يكون الاسم ظالماً لمسماه، أو ملقياً عليه ظلالاً من الشبهات وخاصة إذا كان هذا الاسم وصفاً، لأن الصفة عندئذ تستدعي نقيضها، كما يستدعي البياض ذكر السواد. وعندئذ تلتمع المقارنة ولا ينال الاسم رضا سامعيه إلاّ إذا اتضحت المناقضة أيما اتضاح وثبتت أشكالها وألوانها)[18].

اكتشف صلاح عبد الصبور التناقض والظلم والحيف في تسمية القصيدة الجديدة. فالأنثى تحمل اسم ذكر وفي هذا تناقض وظلم.

وراح صلاح عبد الصبور يدعو إلى تعديل مصطلح (الشعر الحديث) ونادى بأعلى صوته قائلاً:

(حبذا لو أسعفنا ناقد بكلمة أخرى).

وكما هو لافت للنظر استخدام عبد الصبور صيغة مؤنثة فطالب بـ (كلمة أخرى) بصيغة التأنيث ولم يطلب (مصطلحاً آخر) بصيغة

التذكير. فالمقام مقام تأنيث ـ ولا شك.

ولا يفوتنا أن نشير إلى الحس المرهف والثاقب عند صلاح عبد الصبور إذ أحس بالحاجة إلى (كلمة أخرى) وإن كان شعوره لما يزل ملتبساً بشروط الثقافة الذكورية، إذ إنه كان يدعو إلى تجنب كلمة (حديث) لكي لا تتصادم مع مصطلح (قديم) وتتناقض معه.

ولقد اضطربت بصيرة الشاعر هنا وتداخلت العوامل الثقافية عنده فتغلبت شروط الفحولة على احتياجات الأنوثة فلم تبصر عيناه ما كان الحس يوحي به من ضرورة تأنيث القصيدة وضرورة البحث عن تسمية مؤنثة لا مجرد تسمية لا تتناقض فيما بين قديم الشعر وحديثه.

ومهما يكن من اختلاط في الرؤية هنا فإن دعوة عبد الصبور قد فتحت باب التسمية فجاءت الكلمة المؤنثة.

جاءت الكلمة المؤنثة..

ولكنها ولدت ولادة قيصرية إكراهية. كرهاً على كره.

حدث هذا بعد أشهر قليلة من ظهور نداء صلاح عبد الصبور ومطالبته بابتكار (كلمة أخرى) تصلح لتسمية القصيدة الجديدة.

جاء ناقد رجل. وهذا هو مطلب عبد الصبور الذي تمنى (ناقداً) ولم يقل (ناقدة).

جاء هذا الرجل من السودان طاوياً في نفسه النوايا الطيبة، لكن طيبات النوايا تتوه وسط ضواغط النسق الثقافي المهيمن فيأتي الجواب مؤنثاً لكنه متلبس بالتذكير تلبساً يصل إلى حد طاغ من القمعية والتدجين.

وهذا عز الدين الأمين يخرج إلينا في مطلع عام 1962 مستجيباً

لنداء عبد الصبور بعد شهور من صدور النداء فيلتقط خيطاً واهياً من كلام الشاعر ويحوله إلى كرة صوفية متماسكة النسيج. هذا فعل الناقد الرجل مع اقتراح الشاعر المرهف.

لاحظ الناقد كلمة صلاح عبد الصبور حينما أشار إلى أن (التفعيلة هي المصطلح النغمي الذي يستطيع أن يلتقي عنده الشاعر والناقد)[19].

لاحظها فقرر الالتقاء بوصفه ناقداً مع قائل الكلمة الشاعر وأطلق عز الدين الأمين الاقتراح الإستلهامي فسماها (شعر التفعيلة)[20].

هكذا جاء الاسم مطابقاً للمسمى، فارتفع التناقض وحصلت الوليدة على اسم مؤنث يتطابق مع أنوثتها وذلك بعد خمس عشرة سنة من ميلادها.

ولقد ظلت تحمل اسماً مذكراً منذ أن وُلدت عام 1947 وظلت في متاهة الحيرة وتلاعب التسميات حتى سخّر اللّه لها رجلاً يسميها في مطلع عام 1962 ويهب لها اسمها المؤنث.

ولكنه حين سمّاها أصرّ على أن يعمدها، ويا لها من فرحة ما تمّت.

إنه يسميها ويعترف بوجودها ولكنه يحتقرها ويكرهها كشأن الفحول الجاهليين الذين إذا بشّر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، كما ورد في الكتاب العزيز.

إنه يسميها شعر التفعيلة وهو بهذا يستجيب لدواعي تأنيث القصيدة، فالشعر المذكر في أصله يؤول إلى أنوثة بواسطة الكلمة المؤنثة. ولكنه يروح فيقول إن هذا هو عمود القصيدة الحديثة[21].

وكأنه بهذا يعيد هذه البنت ذات الخمسة عشر عاماً إلى بيت الطاعة، بيت عمود الشعر.

لقد كافحت القصيدة هذه من أجل تكسير قيود العمود، ولكن هذا الناقد يصرّ على تعميدها مرّة أخرى حيث تصدى لربطها بالعمود وحاول إحكام هذا الرباط وتوثيقها من داخله.

وبعد أن أحكم الوثاق عليها وقيدها بالعمود راح يسخر منها ويقلل من قيمتها. أجل أليست أنثى ناقصة قاصرة. . . !

إنه يراها طفولة شعرية وعودة إلى الأصل البدائي للشعر ـ ما قبل التطور والنضج[22].

ومن ثم فإنه من الضروري وضعها تحت حراسة العمود وملاحظة الناقد الرجل.

إنه يدرك السمة الأنثوية لهذا الشعر الحديث واستخدم كلمة (الأم) والقصيدة (الأم)[23] مثلما سمّاها بمسمى مؤنث، وتماثل مع عبد الصبور في الإحساس بأنوثة هذا الشعر. غير أن اكتشاف الأب الفحل أن المولود أنثى لا يزيده إلاّ تجهماً وتكبراً واستضعافاً لهذه الكائنة وتحقيراً لها.

هذا ناتج عن الاختلاط الشديد في ضمير الثقافة فيما بين عناصر الفحولة وعناصر التأنيث، والغلبة طبعاً للتذكير بما أنه النسق المهيمن. ولذا ضاع الصفاء وضاعت التفعيلات الصافية وصارت في زعم الناقد الرجل طفولة إبداعية وبدائية ساذجة بدلاً من أن تكون اختراقاً إبداعياً إعجازياً وانتصاراً مجازياً للقيم المستضعفة والهامشية.

ولذا فإن الفحولة تجند نفسها أخيراً عبر محاولة يائسة وأخيرة حينما تصدى أحد النقاد الرجال وواجه الوليدة المؤنثة بآخر رصاصة

في جعبة الثقافة المذكرة، حدث هذا بعد سبع سنوات من ظهور التسمية المؤنثة وجاء الاقتراح يدعو إلى تسمية مذكرة وعمودية هي (شعر العمود المطور)[24]. إنه حفيد من أحفاد الأب الوالد الخليل بن أحمد، فهو لذا شعر مذكر وهو عمود متجذر وليست قصيدة حرة كما أنها ليست بنت نازك الملائكة وبالتالي فهي ليست أنثى. إنه ولد ابن فحل وسليل الرجال، وهو مطور وليس جديداً.

على أن وصف الناقد لعموده هذا بأنه (مطور) يحيل إلى مسعى الثقافة نحو إنكار فكرة الاختراق الأنثوي لعمود الفحولة ويسلب عن العملية فكرة التغيير والتكسير وتحطيم الأساس الذكوري (العمودي) للإبداع.

وبما أنه (عمود مطور) فهو ليس سوى سليل للأب القديم.

تلك كانت آخر المحاولات، ولكنها محاولة لم تفلح في تغيير مسار التاريخ ولم تجد لها نصيراً، فالتأنيث قد بلغ مداه وتمكنت الأنوثة من قصيدة التفعيلة.

ـ 6 ـ

لقد حاولت الثقافة المذكرة التصدي ومواجهة الانتفاضة المؤنثة، وبذلت جهوداً جبارة على أيدي الفحول من رجال النقد وحراس الثقافة، غير أن التاريخ كتب حبكة أخرى مختلفة وقال (كلمة أخرى) غير كلمة الناقد والناقدين الفحول.

لقد تأنثت القصيدة حقاً وفعلاً.

ولننظر في دواوين الشعر منذ عام 1947 حتى يومنا هذا حيث نرى قصيدة التفعيلة، بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية، تطغى

على وجه ديوان العرب الجديد.

ومن الواضح أن القصيدة التفعيلية قد وُلدت أنثى في حضن ماما نازك. ونصوص (الكوليرا) و (الخيط المشدود إلى شجرة السرو) و (ثلاث مرّات لأمي) كانت الانطلاقة الأولى في مشروع التأنيث الذي صار بها وبعدها علامة إبداعية في شعر نازك الملائكة.

وإن كان الأمر جلياً ومحسوماً منذ البدء عند نازك، فإنه لم يحدث لدى بدر شاكر السيّاب إلاّ بعد تدرج بطيء وغير هين.

فلقد جاءت قصيدته الأولى (هل كان حباً) لتأخذ بنظام التفعيلة، غير أنها حافظت على عمود الشعر الذكوري في لغته وصياغاته وفي ذهنيته ونسقه القولي. ولم تظهر بوادر التأنيث عند السيّاب إلاّ بعد ذلك بعام كامل، فجاءت قصيدته (في السوق القديم) مزيجاً من الذكورية والأنوثة، واحتاج الأمر إلى بضع سنوات لكي تجيء (أنشودة المطر) و (المومس العمياء)[26] حيث يأخذ التأنيث موقعه الجوهري في ضمير النص ونسقه. وهذا ما يحتاج منا إلى وقفة خاصة تستجلي أمره وتتابع تطوراته وانتشاره، في الفصل التالي.

## الهوامش

(1) نازك الملائكة: شظايا ورماد، 136 ـ دار العودة، بيروت 1971.

(2) كثيرون كتبوا في ذلك ولي دور مع هؤلاء، انظر عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد ـ دراسات عن الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر ـ ص 24 ـ 49 دار الأرض، الرياض 1412 هت.

(3) استثني من ذلك إشارة إحسان عباس في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) ص 18 عالم المعرفة. الكويت 1978 وهو هناك يفسر أسباب ثورة الشعر الحر على يد نازك الملائكة بشيئين الأول هو في ولع المرأة بالبدعة (الموضة. . .؟) والثاني في إتقان نازك الملائكة للعروض مما جعلها تجرب إمكانات هذا العروض، وهو يقيس ذلك على ابتكار الأندلسيين للموشحات بسبب ولعهم وحبهم للعروض حسب تعليل الدكتور عباس ـ ص 19 وهذا عنده ضرب من (هواية ممتعة) دافعها الإحساس بالثقة أمام ألاعيب الأوزان والأعاريض وكأني به قد نظر إلى المسألة على أنها (لعبة) تلعبها نازك الملائكة. ولهذا لم يلتفت إلى البعد الثقافي الرمزي للحادثة وهو ما تسعى هذه الورقة إلى تأسيسه.

(4) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب 24 المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق 1308 هـ (تصوير دار المسيرة، بيروت 1978).

(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 197 طبعة بريل. لايدن 1904 (تصوير دار صادر. بيروت دت).

(6) كثيرون فعلوا ذلك منهم يوسف عز الدين. انظر كتابه: في الأدب العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1973 وهناك آخرون كثر قالوا بذلك. ولقد وقفت على ذلك كله في: الصوت القديم الجديد 24 ـ 49.

(7) هو صامويل موريه في كتابه: Modern Arabic Poetry 204 Brill, Leiden 1977.

ولقد تمت ترجمة الكتاب إلى العربية قام بها سعد مصلوح وشفيع السيد. دار الفكر العربي. القاهرة 1986. على أن موريه مسبوق إلى هذه الفكرة، وممن سبقوه مصطفى جمال الدين في كتابه (الإيقاع في الشعر العربي) ص 155 وما بعدها. مطبعة النعمان. النجف الأشرف 19.

(8) عبد اللّه الغذامي: الصوت القديم الجديد 43.

(9) هو محمد النويهي، انظر كتابه قضية الشعر الجديدة 249. مكتبة الخانجي. القاهرة 1971.

(10) مي زياد: الأعمال الكاملة 1/155 جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري. مؤسسة نوفل بيروت 1982.

(11) مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي 186 ـ 200.

(12) عن البحور الصافية وغيرها، انظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر 53 ـ 79، مكتبة النهضة. بغداد 1962.

(13) السابق.

(14) السابق 59.

(15) خالدة سعيد: البحث عن الجذور 72 ـ دار مجلة شعر. بيروت 1960.

(16) النويهي: قضية الشعر الجديد 454.

(17) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين 7. دار المعارف. القاهرة 1968.

(18) صلاح عبد الصبور: مجلة المجلة. ديسمبر 1961 (نقلاً عن عز الدين الأمين 106).

(19) السابق.

(20) عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد 108. دار المعارف بمصر 1971 (ط 2).

(21) السابق 108.

(22) السابق 87.

(23) السابق 119 ـ 120.

(24) عبد الواحد لؤلؤة: مجلة شعر عدد 43 صيف 1969 ص 66.

(25) عن الكوليرا والخيط المشدود انظر (شظايا ورماد) 136 ـ 185 وعن (ثلاث مراث) انظر (قرارة الموجة) 115 ـ 128 دار الكاتب العربي. القاهرة 1957.

(26) انظر ديوان السيّاب جـ1، 21، 101، 474، 509 دار العودة، بيروت 1971.

# قراءة القصيدة الحرة

**«إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها».**

**قاله الفرزدق في امرأة قالت شعراً (مجمع الأمثال 1/67).**

**ـ 1 ـ**

من حسن حظ أي باحث أن يكون مسبوقاً إلى موضوعه، خاصة إذا كان سابقوك من ذوي الشأن والعلم حتى ليبدو الأمر وكأن لا شيء يمكنك أن تقوله بعد ما قيل من قبلك. هنا تأتي المعضلة البحثية التي تخلق لك تحدياً بأن تقول غير ما قد قِيل. ولا شك أن مسألة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة مسألة طرقت وطرقت وطرقت حتى لم يعد لدارس أن يقول ما لم تأتِ به الأوائل. وهذه هي معضلة هذه الورقة من جهة وهي فرصتها من جهة أخرى.

ولذا فإني سأطرق القلعة من باب يختلف عن الأبواب المطروقة من قبل، حاملاً في نفسي كل آيات التقدير والعرفان للباحثين السابقين الذين أدين لهم بالفضل عليّ، إذ بهم استعنت على مخاتلة طريقي حتى صار فعلهم علامات اهتدي بها على تجنب السكك المطروقة من قبل واستمد منها الضوء لكشف المعالم المخفية والمغفول عنها.

وما هو مغفول عنه حقاً هو السؤال الثقافي إذ إن السؤال الأدبي قد أشبع بحثاً ودراسة، ولم يبقَ للسؤال الأدبي من مجال مفتوح كقراءة لقصيدة التفعيلة.

غير أن السؤال الثقافي الذي تقتضيه دواعي (النقد الثقافي) لا دواعي (النقد الأدبي) هو الذي ما زال مادة حية تقبل المخاتلة والمراوغة.

ومن هنا فإن النظر إلى (قصيدة التفعيلة) بوصفها (حادثة ثقافية)، وليست حادثة أدبية فحسب، هو الذي سيتيح لنا مجالاً لاستكشاف دلالات الحادثة بوصفها حدثاً ثقافياً، وبوصفها تحولاً في النسق الذهني لرؤية الذات لذاتها ولتقلبات الفعل الثقافي ضد أنساقه أو من أجلها.

وهذا ما تطمح إليه هذه الورقة من أجل طرح الأسئلة حول صراعات الأنساق الثقافية وتداخلاتها.

ولسوف نجد أنفسنا ـ هنا ـ أمام عدد من الأسئلة منها:

* ـ لماذا حدثت حادثة الشعر الحر في العراق تحديداً. . .؟
* ما دلالة حدوثها على يد امرأة. . .؟
* هل هي تحرير للشعر العربي أم تحرير للذات المبدعة. . .؟
* هل هي صراع بين الأنساق. . .؟

ولسوف نغدو ونروح حول هذه الأسئلة وغيرها في وقفتنا هذه.

ـ 2 ـ

هناك عدد من القضايا التي لا بد من تجلية الأمر حولها قبل أن

ندخل إلى موضوعنا وهي كالتالي:

أ ـ هناك قناعة عامة بأن حركة الشعر الحر قد جاءت لإنقاذ الشعر العربي وإعادة الحياة إليه[1]، وهذه دعوى لا يمكن التسليم بها.

وعلى عكس ما يُشاع فإن حركة الشعر الحر لم تقم على أنقاض العمودي ولم تك قد جاءت للإنقاذ، ذاك أنها قد أتت عقب فترة ازدهار كاسح للشعر العربي الحديث في الوطن الأم وفي المهاجر وعبر مدارس الديوان وأبوللو وجماعة الرومانسين، وقبلهم شعراء الإحياء في مصر والشام مع شعراء العراق البارزين، حيث شهد الشعر العربي انتعاشات إبداعية واسعة، وصاحبها وعي نظري ونقدي قوي. وشمل ذلك إيقاعات الشعر وصيغ الخطاب الشعري في الأشكال والدلالات والمجازات.

وهذا يجعل دعوى إنقاذ الشعر العربي دعوى غير مبررة.

ولعل الإنقاذ كان للشعراء لا للشعر.

فالسيّاب ونازك الملائكة ـ وهما الرائدان هنا ـ كانا سيظهران شاعرين عاديين لو أنهما لم يجدا غير الصيغة الشعرية العمودية، وكذلك حال الآخرين من شعراء التفعيلة ممن لم يظهروا مقدرة متميزة في كتابة العمودية.

وهذا يفضي بنا إلى ملاحظة أن هذه الصيغة هي صيغة إنقاذ للمبدع ذاته لكي يكون مبدعاً لأنه في حال المنافسة على ما هو قائم فإنه لن يبز سابقيه. يشهد على ذلك قصائد السيّاب العمودية، وهي قصائد ضعيفة وعادية.

إذن هي مشروع لتحقيق (الذات) ولإبراز الذات بوصفها مبدعة

ومتميزة وكصوت مسموع وملحوظ.

على أن الخروج على السائد هنا سيحقق للخارج مقاماً لا يتحقق له في ظل البقاء في الجماعة الشعرية.

لقد وجد الفرد فيها مجالاً ليرتقي بصوته ونصه وينافس إبداعياً. وهي لهذا صوت الهامش والظل، بمعنى أنها صوت الهامش إذا ما تاق لأن يكون متناً والظل إذا ما أراد أن يتحول إلى نور ساطع.

هي تحقيق للذات وتحرير لها. وليست تحريراً للشعر العربي بما أنه خطاب حي أو خطاب جامد.

ب ـ كان هناك سباق ومنافسة واضحة بين نازك الملائكة والسيّاب، وهذا ليس مجرد تنافس عادي بين مبدع ومبدعة، ولكنه سباق له دلالاته الرمزية. فهو بين شاعرة (بالتأنيث) وشاعر (بالتذكير). أي بين وجودين أحدهما لشاعر هو سليل الفحول ووليد التراث الشعري الذي هو تراث الرجال. بينما الأخرى ليست سليلة هذا التراث. إنها خارجة عليه ولم تكن من صانعيه ولا من (رجاله). وليست من نسائه أيضاً. فالشعر لا نساء فيه بمعنى الفاعلات، ووجودهن التقليدي في الشعر كان وجوداً حيوانياً فحسب، فهن غزلان وظباء وبقر. والكلام عنهن غزل. ولن يفوتنا التجاور الدلالي بين الغزال والغزل. ولم يكن في الشعر موقع إبداعي نسوي، وليس مثال الخنساء وصويحباتها إلاّ تعزيزاً للمعنى الفحولي للشعر، فهي وحيدة على مدى قرون من الإبداع، وكل من سواها من الشاعرات كن أصحاب مقطعات صغيرة ومحدودة. وهذا الشعر منسوب إلى شاعرات لكنه شعر فحولي كتبته الخنساء تحت خيمة الفحول وكتبته من أجل الرجال، حتى لقد أمضت عمرها كله

في رثاء رجلين والبكاء عليهما ولم تحقق أية إضافة أنثوية أو أي اختراق إبداعي مؤنث، مما جعل الشعر يظل رجلاً فحلاً وتظل المرأة خارجية عليه.

ولهذا فإن دخول نازك الملائكة هنا هو دخول لجنس بشري كان خارج اللعبة، وهي لذلك تسعى إلى اقتحام قلعة مغلقة في وجهها.

وبهذا نستطيع أن نفسر حماس نازك التنظيري الذي به تحاول أن تصنع لنفسها موطئ قدم راسخة وتجعل صوتها صوتاً فاعلاً وملحوظاً ليس لأنها شاعرة مجددة فحسب، ولكن لكونها ناقدة وصاحبة نظرية ورأي وفكر إضافة لشاعريتها. وهذا ما لم يحدث من قبل لامرأة شاعرة.

وهذا يمنح الحادثة معنًى رمزياً ويضفي عليها دلالات ثقافية تعود إلى الذات الفاعلة من جهة وإلى تحرك النسق الإبداعي تحركاً تصادمياً مع الأنساق الراسخة ذهنياً وثقافياً، وهذا ما نطمح إلى مجادلته في هذه الورقة.

جـ ـ لا بد ـ أيضاً ـ من حسم سؤال الأولية هذا السؤال الذي شغل الباحثين وأشغلهم. ولا يملك قارئ لحركة الشعر الحرّ إلاّ أن يشير إليه بطريقة أو أخرى. ومن الضروري لنا هنا أن نميز بين المحاولات المجردة، وبين الفتح الإبداعي.

ولا شكّ أن هناك محاولات مبكرة[2] ظهرت في العراق منذ عام 1919م ومحاولات أخرى في مصر وفي لبنان وجميعها سابقة ولكنها كانت مجرد محاولات فردية معزولة وغير فاعلة ولم تتمخض عن حركة واعية، كما أنها جميعها لم ترق إلى مستوى إبداعي لافت.

ولم تشتعل حركة الشعر الحر إلاّ في عام 1948 أي بعد سنة من تجارب نازك والسيّاب، وكانت النار هي نار الشاعرة نازك والشاعر بدر وما بين نازك وبدر حدث هذا الحدث الثقافي وهما سارقا النار ومشعلا الجذوة.

وهذا رأي صار يميل إليه عدد من الباحثين منهم محمد النويهي وإحسان عباس[3]. حيث رأيا إهمال المحاولات السابقة وقصر النظر على تجربتي نازك وبدر.

ونحن هنا ننسب الحدث إلى نازك أولاً وإلى السيّاب معها، آخذين بالاعتبار المعنى الرمزي لكون الفاعلة امرأة تقدم على تكسير عمود الفحولة وعلى انتهاك النسق الذكوري الذي ترمز إليه القصيدة العمودية، وهو ما تناولناه من قبل بتفصيل وتدقيق[4]. ونعتمد عليه هنا في تأسيس نظرتنا إلى المسألة.

د ـ من المهم ألا نغفل عن كون واقعة الشعر الحر حدثت في العراق، والعراق تحديداً. وهذا له معنى رمزي لافت. فالعراق هو مستودع الشعر العربي (العمودي). وقد ظل الشعر هناك يتعامد ويتسامق ويستفحل على مرّ العصور، ولم ينكسر عمود الشعر هناك، حيث ظل النجف معهداً للشعر وداراً للشعراء. ولم يتراجع الشعر هناك، على عكس ما هو شائع من أن الشعر العربي انحط وتدهور حتى جاء شعراء الإحياء فردوا له الحياة. وهذا قول قد يصدق على ديار العرب كلها إلاّ النجف حيث استمر الشعر وتواصل وصار النجف رمزاً شعرياً مثلما هو رمز ديني، حيث البيئة المتشبعة بالعمود والفحولة والنسق الذكوري.

ومن هنا فإن بروز نازك الملائكة هذه الفتاة النجفية يثير الملاحظة النقدية الثقافية. فنحن هنا أمام رمز ثقافي عمودي مترسخ

وفي مقابله فتاة لا موقع لها داخل هذا النسق الشعري الفحولي. وهي إما أن تندرج تحت مظلة النموذج الماثل بذكوريته المطلقة أو أن تتمرد عليه. ولقد جرَّبت الخنساء من قبل وكان قرارها هو قرار الاندماج، ولهذا فإن الخنساء استفحلت واسترجلت، ومن ثم فإنها لم تغير شيئاً في النسق الثقافي وصارت مجرد صوت يحاكي ويردد ومن ثم يعزز النموذج ويقويه ويقوي ذكوريته، حتى صار شعر الخنساء مجرد بكاء على الرجال ولا موقع للنساء فيه.

أما نازك فهي أول امرأة عربية تقرر مواجهة العمود ومن ثم تكسيره. وهو عمود ماثل أمامها بقوة وجبروت، فنازك من عائلة شعرية والنجف يمثل أمام عينيها بوصفه داراً للشعر وخيمة تقوم على ذلك العمود ويتجلل العمود بها. وإذا ما جاءت نازك فإنها تأتي في المكان المناسب ولا شك.

من هنا فإن حدوث حركة الشعر على يد فتاة خرجت من الثقافة النجفية، ومعها السيّاب الجنوبي الملاصق للنجف، وفي هذا المكان تحديداً فإنه يعني المواجهة مع خيار مصيري، إما الذوبان في النسق أو الخروج عليه ومحاولة التأسيس الذاتي المتحرر.

وجاء الخيار الثاني لينكتب فيه وبه فتح ثقافي إبداعي له دلالاته الثقافية الخاصة ـ كما سنرى ـ.

هـ ـ والقضية الأخيرة هنا تأتي من زعم صار يتردد أخيراً، وهو زعم ابتدأ به أدونيس وقال به إحسان عباس[5]، حيث ردد كلاهما رأياً بأن الحداثة العربية منحصرة في الشعر فحسب، وأن لا حداثة ولا تحديث في الخطابات الأخرى سواء في الفكر أو في السياسة والاقتصاد أو في غيرها.

وهذا رأي يقوم على تصور أن الشعر خطاب منبت ومنعزل ثقافياً وحضارياً.

وهذا افتراض لا يمكن الأخذ به إلاً لو أمكن تجريد الشعر من أي انفعال أو تفاعل ثقافي.

والحق أن الشعر ليس سوى خطاب من خطابات وليس سوى نسق فرعي يتساوق مع أنساق أخرى تصنعها الثقافة وهي جميعها منغرسة في الذهنية الثقافية للمجتمع. ومن المحال أن نتصور القصيدة وكأنما هي خطاب منبت لا صلة له مع السياق الثقافي والحضاري للأمة.

ومن الواضح أن أسئلة الإبداع والأصالة ومطمح التأصيل مع سؤال الذات عن موقعها الإبداعي الفردي المتميز كانت المحرك الدائم وراء الإحساس بأننا في زمن مختلف برزت فيه فردية الفرد وشعور الذات بأنها قيمة إنسانية لها خصوصيتها من جهة ولها حقوقها وتطلعاتها من جهة أخرى. وذلك بعد تراجع دور العشيرة والأسرة في تقرير مصير أبنائها أو في حمايتهم أو توجيه اختياراتهم وحلت المؤسسات الاجتماعية، السياسية منها والحزبية والبيروقراطية، مع الثقافة ومؤسساتها الفكرية والمدرسية والإعلامية وهي كلها بدائل جديدة ألغت العشيرة والأسرة وفكت ارتباط الإنسان معهما فصار الإنسان فردا منفصلاً عن سياقه السابق وعن الحماية القديمة والالتزام التقليدي وانخرط في تحدٍ جديد لا بدّ فيه للمرء من إثبات ذاته بقوته الخاصة وحيلته وحده من دون عصبيته القديمة[6].

في هذا الجو جاءت الخطابات الإبداعية كالرواية مثلاً حيث صار المبدع يخلق عشيرة متخيلة عبر السرد ويؤسس له وجوداً

مجازياً وإبداعياً يضعه في حال جديدة من سياق جديد.

وجاءت حركة الشعر الحرّ بوصفها سؤالاً من أسئلة العصر حول ما يمكن أن نؤسس له كذهنية إبداعية متصلة أم منقطعة، وهل الموروث عبء أم رصيد، وهل الموروث واللغة والأدب صوت جماعي أم أنه صوت النخبة والطبقة..؟

وهل للمهمشين والصغار والنساء مكان في هذا النموذج أم لا..؟

وهل يلزم المبدع أن يتواصل مع الماضي ويتأصل معه ومع الراهن أم أنها قطيعة مع الأصل ومع العشيرة في آن.

إن تجربة القصيدة الحرة علامة كاشفة على حالة الاتصال والانفصال، التكرار والاختلاف، وهي مسعى لابتكار الذات نموذجها الخاص معتمدة على المنجز القائم الذي لم تسع إلى إلغائه ولكنها أقدمت على تفكيكه ففتحت بذلك منافذ لها اقتحمت عبرها أسوار النموذج مما فكك المعيار الرسمي ومكن الذات المبدعة من التغلغل إلى الداخل ومن ثم إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه.

وبهذا وجدت الذات بوصفها كائناً مفرداً غير عشائري، وجدت لها مكاناً يمكن وصفه بأنه موقع إبداعي فيه إضافة وفيه فتح جديد عبر ممارسة لعبة (التكرار والاختلاف)، حيث يتحقق الإبداع بواسطة استخدام الأدوات القديمة ذاتها ولكن عبر أسلبة جديدة فالتكرار هنا يحدث من أجل تحقيق الاختلاف ومن ثم التميز والتفرد بعيداً عن مجرد المحاكاة أو المعارضة أو إعادة الصياغة.

ومن هنا جاء دور الذات المبدعة وجاء صوت الأنوثة وجاء النسق الجديد ـ كما سنرى في الفقرات اللاحقة ـ.

إذا أخذنا هذا بالاعتبار فلن يكون من الصحيح القول إن الحداثة العربية اقتصرت على الشعر وحده. ذاك لأن حالة التحول شاملة وليست خاصة، وشموليتها تأتي عبر الأسئلة التي هي ذاتها في كل الخطابات الثقافية، وأهمها سؤال الهوية وعلاقتنا مع الآخر ومع الأصل. وحول أسئلة النقد ونقد الذات تحديداً ومساءلة المنجز التاريخي، مع السؤال عن دور الذات المفردة وعن موقعها في النسق الثقافي وفي نظام العشيرة. وهذه أسئلة موجودة في كافة الأفعال الثقافية. ولقد كان جواب الشعر عليها هو الأبرز لأن الشعر هو أبرز ما في ثقافتنا وهو الوجه المكشوف دوماً لنا. وإن كانت مواقع الشعر أخذت بالاهتزاز الآن فإن هذا حدث جديد لم يكُ في السابق.

ويسجل لحركة الشعر الحر أنها السباقة إلى فعل تفكيك الموروث، ونقد البنية الصلبة لثقافتنا وهي القصيدة العمودية، وحدوث ذلك من شاعرة فتاة له مدلوله الخاص في مواجهة عمود الفحولة والنسق الذكوري للثقافة.

ـ 3 ـ

### 3 ـ 1 النسق/ الأصل:

حينما نتحدث عن حركة الشعر الحر بوصفها حادثة ثقافية فهذا يعني أن هذا الشعر قد أسهم في التأسيس لنسق إبداعي جديد. على أن كلمة (جديد) لا تعني الجدة المطلقة. فالشعر العربي ـ ومعه الثقافة ـ كانا يقومان على النسق الذكوري، وهو نسق طاغ ومهيمن. ولكن التأنيث كان له وجود من نوع ما. غير أنه وجود هامشي وربما نقول إنه وجود سلبي.

فالتأنيث يأتي رديفاً للنقص والضعف، وكلما جنحت اللغة إلى اللين فإنها حينئذ تصبح في خانة المؤنث والضعيف والمحتقر.

هذا ما تدل عليه شواهد الثقافة، ومنها موقف ابن قيس الرقيات حينما أنشد عبد الملك بن مروان قائلاً:

إن الحوادث بالمدينة قد أوجعنني وقرعن مروتيه
وجببنني جب السنام ولم يتركن ريشاً في مناكبيه

فقال له عبد الملك: أحسنت لولا أنك خنثت في قوافيك. فرد ابن قيس الرقيّات قائلاً: ما عدوت كتاب اللّه (ما أغنى عني ماليه. هلك عني سلطانيه)[7].

وما قاله عبد الملك بن مروان لم يصدر عن ذائقة شخصية تخصه، ولكنه يمثل السائد الثقافي من تمثيل المؤنث بصفة الضعيف والحقير. ولقد قال المزرد بن ضرار واصفاً قوافيه بالتذكير لا بالتأنيث[8]:

زعيم لمن قاذفته بأوابد يغني بها الساري وتحدّى الرواحل
مذكرة تلقى كثيراً رواتها ضواحٍ لها في كل أرض أزامل

متجاوباً بذلك مع أبي النجم العجلي الذي جعل شيطانه ذكراً في حين قلل من شأن أصحاب الشياطين الإناث[9].

وهذا هو البد الذي لم يسع المتنبي فأعلن تحقيره للمؤنث الشعري في قوله:

مدحت قوماً وإن عشنا نظمت لهم قصائداً من إناث الخيل والحصن
تحت العجاج قوافيها مضمرة إذا تنوشدن لم يدخلن في أذن

ولهذا وصف أبو تمام قصائده بأنهم بنون ذكور ومن ثم فشعره غال عليه وثمين عنده لأنه شعر فحولي[10]. ومن قبله وصف

الفرزدق الشعر بأنه جمل بازل[11].

هذه ذهنية ثقافية نتج عنها احتقار الخطاب اللين لأن ما هو لين فهو مؤنث وما هو مؤنث فهو محقر. وهذا بالضبط ما جرى في عصرنا هذا في الرد على دعوة محمد مندور للشعر المهموس[12]، حيث وصفت الدعوة وصاحبها بالتخنث، مثلما جرت مهاجمة قصيدة التفعيلة بسبب ما سموه بميوعتها[13] أي أنوثتها.

وهذا أفضى بالمرأة قديماً لأن تكون خارج الإبداع الشعري وصار كل ما هو مؤنث فهو مضاد لما هو شعري، وصار الشعري هو الفحولي فحسب. حتى إذا ما أرادت الأنثى أن تقول شعراً فليس لها سوى شعر الفحول لتقول على غراره ـ كما لدى الخنساء وكما نرى لدى ليلى الأخيلية التي ينسب لها أبيات لا تختلف عن شعر أي رجل فحل وإليك مثالاً على ذلك في قولها[14]:

نحن الأخايل لا يزال غلامنا حتى يدب على العصا مذكورا
تبكي السيوف إذا فقدن أكفنا جزعاً وتعلمنا الرفاق بحورا
ولنحن أوثق في صدور نسائكم منكم إذا بكر الصراخ بكورا

وهذا شعر ذكوري لم تجد المرأة بدأ من قوله ولم تنتبه إلى فحولية لغتها لأن النسق الثقافي الشعري نسق فحولي فحسب.

3 ـ 2 ـ ذاك نسق فحولي واضح الهيمنة، غير أن في الثقافة نسقاً آخر أنثوياً يتحرك بحياء شديد حتى لقد جاء ضعيفاً ومستسلماً. فالشعراء الذكور ظلوا يعطون قصائدهم وقوافيهم صفات مؤنثة. فأبو تمام وصف قصائده بأنهن عذارى[15]. والحصين المري جعلها قافية غير أنسية ـ وكأن ذلك تحد واضح لشتيمة العجلي وتحقيره لأصحاب الشياطين المؤنثة ـ. وجاء عمر أبو ريشة أخيراً ليصف القصائد بأنهن بنات الشاعر[16] ناقضاً بذلك أبا تمام الذي اتخذ

القصائد بنيناً يعتز بهم وينتمي إليهم.

هذه مؤشرات ضعية تنام في دعة وسكون واستسلام تحت خيمة العمود الذكوري بنسقه الفحولي الطاغي، ولم ينتج عنها خطاب إبداعي ملحوظ ولم تجد المرأة لنفسها موقعاً قط في الخطاب الشعري القديم. لأن الشعر جمل بازل وشيطان ذكر ولأن القوافي مذكرة، وظل التأنيث هامشياً وسلبياً وعاجزاً، إلى أن جاءت حركة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) لتجترح نسقاً جديداً في الشعر العربي سوف نلاحق تجلياته في الفقرات التالية.

ـ 4 ـ

## كسر النسق/ علامات التأنيث

**4 ـ 1** لا شكّ أن الشعريات الرومانسية العربية قد لينت النسق الشعري وخففت من غلواء الشعر والشاعر حتى جاء نوع من الشعر الذاتي والوجداني والإنساني ـ أو المهموس حسب كلمات مندور ـ غير أن الفتح الشعري الأهم في مجال النسق والخطاب هو ما حدث فعلاً في حركة الشعر الحرّ وعلى يدي نازك الملائكة والسيّاب تحديداً. ولسنا نقول إن هذا قد حدث بوعي وقصد منهما، ولكننا نستطيع أن نقرأ حركة تغير النسق وتولد نسق جديد عبر فعلهما الإبداعي من جهة وعبر مقولات نازك الملائكة النقدية من جهة ثانية.

على أن هناك مؤشرات خفية توحي برغبة مضمرة لدى نازك الملائكة لكي تؤسس للنسق الجديد، لكنها ليست في موقع قوي لإعلان المشروع والجهر به، وتتنازعها رغبتان، رغبة النهضة،

والخوف من هذه النهضة، ولقد عبرت عن ذلك في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) حيث ظهر التردد والخوف، بينما كانت في مقدمتها لديوانها (شظايا ورماد) أكثر شجاعة وأقوى إرادة. ولقد كتبت مقدمة الديوان عام 1949م بينما صدر كتاب قضايا الشعر المعاصر عام 1962م بفارق أربعة عشر عاماً وهو الفارق ما بين الشجاعة والتخوف. وهو أيضاً الفارق بين (الشظايا) و (القضايا)، حيث تحمل كل مفردة منهما دلالاتها الخاصة فيما بين التمرد والحياد.

وفي شظايا نجد الشاعرة تتحدث بجرأة وقوة عن (التحرير التام) وعن تكسير القواعد وتقرر أن (القواعد شيء واللغة شيء آخر ـ ص 7/ 8) وأن الشعر العربي لم يقف على قدميه (ص 5) وكأنها بذلك تشير إلى أن الشعر سار بقدم واحدة هي القدم الذكورية ولم يستعمل القدم المؤنثة ولذا فإنه لم يسر بقدميه معاً.

وظلت تشير إلى الألفاظ الميتة والقافية الموحدة والفترة المظلمة حتى إنها وصفت هذه الحالة بالإلهة المغرورة (ص 17) التي يجب التمرد عليها بوصفها صنماً ووثناً ووهماً وليست حقيقة.

ومن هنا دعت إلى سبر القوى الكامنة وراء الألفاظ (ص 18 ـ 19) وكشف الأحاسيس المكبوتة (ص 19) أي الذات المؤنثة في الخطاب الثقافي الشعري الذي هيمن عليه النسق المذكر. ولعل في قول نازك الملائكة بالذات الباطنية (ص 22) ووجوب ظهورها وسفورها ما ينم عن مشروع النسق الجديد المقموع سابقاً والذي يسعى الآن إلى البروز والظهور.

وفي كلام نازك في هذه المقدمة إيحاءات تنبىء عن المكبوت الثقافي مثل كلمات (الوأد) ومصطلح (الكامل)، حيث يحيل (الكامل) إلى وصف النسق القديم المهيمن الذي ظل يئد الذات

الباطنية ويحولها إلى المكبوت والمقموع (ص 16)، مثلما تتردد كلمة العائق (ص 16) والعوائق بوصفها أصناماً مغرورة تقمع وتمنع[17].

وحينما ولدت القصيدة الجديدة جاءت تبعاً لذلك محاولات (الوأد) ولكنها فشلت ولم تفلح. هذا ما تقوله نازك حيث تتمركز كلمة (الوأد) في خطابها حاملة دلالات هذه الكلمة كفعل ثقافي أزلي ما بين الفحولة والتأنيث. وهنا تتبدى علاقات السياق النسقية، فهذا الفعل عند نازك هو (حركة الشعر الحر) وهذه هي التسمية التي تلتزم بها نازك، حيث تصرُّ على دمج كلمة (حركة) سابقة لكلمتي (الشعر الحر) من باب تأنيث المصطلح من جهة ووصفه بأنه تحرك وتغير وانتعاش للمكبوت وللذات الباطنية[18].

هذا هو مشهد الميلاد ومعه شهادة الميلاد المحررة بيد نازك الملائكة، حيث سمت ابنتها بـ (حركة الشعر الحر) قبل أن تتسمى بعد ذلك بـ (قصيدة التفعيلة). وستكون (ماما نازك) هي الأم والحاضنة عبر الكشف والتسمية والدفاع. ويستمر ذلك من نهاية الأربعينات إلى بداية الستينات حيث يصدر كتاب (قضايا الشعر المعاصر). وهناك يبدأ خمود (الشظايا) وتظهر الأم وكأنها ترغب في إعادة البنت إلى حضن (الأب) وتبدو الأم وكأنها غير راضية على تمرد البنت على أبيها.

وتعود نازك إلى القواعد والعروض والضبط والربط والتحذير من تحرر النسق[19] وكأنها لم تقل عام 1949 إن القاعدة الذهبية هي اللاقاعدة (شظايا ـ 5). وبذا يعود القيد بديلاً عن الاستقلال ويعود الأب الذكوري ليفرض شروطه على النسق الجديد، حسب طلب السيدة الأم التي لم ترد لابنتها أن تنال حق الاستقلال التام.

هذا هو المشهد لدى نازك ما بين عامي 49 و62 غير أن الوضع أقوى من قدرة الشاعرة على كبح الوليدة، وما دامت محاولات الوأد قد فشلت جميعها حسب تقرير نازك نفسها فإن محاولات الكبح لم تفلح أيضاً حتى وإن كانت الأم الرؤوم هي الناصحة والراغبة في ذلك.

هذا لأن الحركة لم تكن فردية ولم تكن بفعل فاعلة وحيدة مفردة، ولكنها حركة ذات بعد ثقافي وتحول نوعي في الذهنية والأنساق. ولذا فإننا نرى شعر نازك الملائكة يسير على نقيض مرادها النظري لأنه مراد أبوي قمعي وليس مراداً أمومياً إنسانياً.

جاء الإبداع لدى نازك إلى حد ما ولدى السيّاب إلى حدّ مطلق ومثّل الإبداع دوراً أمومياً ـ لا أبوياً ـ وانطلق النسق الحرّ ليغرس لنفسه موقعاً جلياً في الثقافة، ومقروئية جديدة في الاستقبال الشعري لم تكن من قبل.

4 ـ 2 يأخذ النسق الحر مجال تكوينه عبر تأنيث القصيدة وتحويل عمود الشعر إلى خطاب مفتوح يجعل النقص مدخلاً شعرياً وإبداعياً ويتنازل عن الكمال والقوة، ولقد ابتدأ الأمر بواسطة تهشيم النسق التقليدي وتسكير عمود الشعر، حيث كانت قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة وقصيدة (هل كان حباً) للسيّاب مشروعاً لتأنيث القصيدة عبر اختراق النسق من جهة وتكسير النموذج التام من جهة ثانية بوصف عمود الشعر علامة ذكورية ترمز إلى الفحولة وتتسمى بها، وجاءت الحركة لفتح الباب أمام نسق شعري جديد ابتدأ بتأنيث الشكل عام 1947 عام ظهور القصيدتين[20]، ثم جاءت جهود متواصلة بعد ذلك أفضت إلى تأنيث النسق عبر أنظمة القول وأساليب الإبداع اللغوي، حيث جاءت قيم إبداعية جديدة تعتمد

على المهمش والناقص والضعيف واليومي والحياتي والإنساني، في مقابل الكامل والقوي والمتعالي مما هو من صفات النموذج الفحولي.

ولقد أفصحت نازك الملائكة عن أسباب دفعتها إلى إشهار تمردها على النموذج وحددت أربعة أسباب هي[21]:

أ ـ النزوع إلى الواقع.

ب ـ الحنين إلى الاستقلال.

جـ ـ النفور من النموذج.

د ـ إيثار المضمون.

وإذا حددت نازك فعلها بهذه الأسباب فإن هذا يعني أنها تتهم النموذج العمودي بلا واقعيته وبتسلطه على المبدع وحرمانه من الاستقلال بوصفه نموذجاً مهيمناً، وهي أخيراً تشير إلى مشكل (المضمون) وكأنها تشير بذلك إلى غلبة النسق الذكوري في النص العمودي متعالياً بذلك على ما في اللغة من إمكانات مكبوتة ومهمشة. وتجيء نازك الملائكة بوصفها أنثى وبوصفها يافعة وهما صفتا نقص وضعف حسب معايير النموذج، تجيء لتعلن أن الناقص والمهمش والضعيف ليست قيماً ساقطة ولكنها تستطيع أن تكون قيماً إبداعية إذا ما استنهضت الحس الإبداعي فيها وتسلحت بالشجاعة والندية. وهذا ما حدث فعلاً حيث تجرأت هذه الأنثى اليافعة على عمود الفحولة وتولت تهشيمه وتكسير عموديته وإحلال نموذج منافس وجديد.

ولا شك أن لدى نازك الملائكة وعياً قوياً بما تتصدى له من دور عبر إحساسها الشديد بذاتها كذات مقموعة وإحساسها بالأشياء

الصغيرة مثلما هي صغيرة أمام النموذج الفحولي، ولقد أفصحت عن انشغالها بما هو مهمل وهامشي ومغفول عنه وعن مسعاها إلى جعل ذلك قيمة إبداعية وتأسيس النص الحر على هذه الشعريات وذلك في حديثها عن قصيدتها (الخيط المشدود إلى شجرة السرو)[22] حيث صارت الأشياء الصغيرة تتكلم، وحيث جرى تكسير فحولية الرجل في هذه القصيدة وصار الرجل ضحية لتسلطه وكبريائه، وجاء نص القصيدة متطابقاً في شكله ومضمونه، حيث الشكل غير العمودي والمضمون غير الفحولي وتأنث النص هنا شكلاً ومضموناً بواسطة توظيف النقص، نقص الأوزان وتفتتها مع تفتيت جبروت الرجل في النص وإظهاره منكسراً ومهشماً.

ـ 5 ـ

ذاك وجه البداية كما ارتسمت عند نازك الملائكة وهي بداية لحادثة بعيدة المدى بوصفها حادثة ثقافية دالة، ومن هنا فإن علامات تأنيث النسق الشعري أخذت وجوهاً متعددة ومتنوعة، حيث شاهدنا ثورة إبداعية في اللغة ذاتها ابتدأت بميزان القول الشعري وامتدت إلى موازين الكلام وأنظمة التفكير اللغوي وأساليب الإنشاء الإبداعي. تقوم كلها على مبدأ (النسبية) كنقيض للعمود الكامل والنص المطلق. والشعر هنا يعتمد على (التفعيلة) بوصفها قيمة أنثوية تحبل بإمكانات الولادة والتوليد مما جعل مبدأ النقص أساساً توليدياً وليس عيباً، على نقيض مبدأ الوزن العروضي التام حيث هو ميزان فحولي متعالٍ ومغلقٍ.

ويمتد مبدأ النسبية ليعمّ الخطاب الإبداعي كله حيث جاءت اللغة بمستواها المحكي بما أن (الحكي) ذاته مستوى لغوي

مؤنث[23]. وجاءت قصائد نازك الملائكة وقصائد السيّاب معتمدة على أساس (الحكي)، حيث صارت الحكاية قيمة شعرية يتولد منها النص والقول الشعري ونشأ للنص رحم إبداعي يحبل بالدلالات والولادات المتضاعفة. وصار القول الشعري ذا أساس عضوي فيه حيوية بمعنى النص الحي والرحم الإبداعي الذي يزاوج ما بين الشعري والسردي ويألف جملة شعرية جديدة فيها شعر وفيها حكي وتنطوي على رحمها الخاص بها كمولد دلالي قابل للتلاقح والتوالد، وبذا دخل النص الشعري إلى مستوى جديد يقوم على التعدد والتنوع وتجاور الأصوات بديلاً عن الصوت الواحد. وتكسرت بهذا الأنا الشعرية الصارمة التي كانت تطغى على العمود القديم وتدير أنظمة الخطاب الشعري التقليدي وآلت هذه (الأنا) الفحولية إلى حال من الانكسار والتهشم مثلما تهشم عمود العروض. ولقد أخذ ذلك أبعاداً ثلاثة متوسلاً بالحكاية بوصفها فعلاً من أفعال الحمل والولادة، أي الإبداع بمعناه الأعمق، وبالحزن بوصفه قيمة دلالية جوهرية تجعل النسق أكثر غوصاً على المكبوت الإنساني، وبالتالي فإن القصيدة بوصفها أماً ورحماً ولوداً تصبح هي القيمة النسقية للإبداع الحر. ولسوف نقف على هذه الأبعاد واحدة واحدة فيما يلي من قول.

## 5 ـ 1 النص الضيف/ الحكاية أنثى دلالية

يظهر بدر شاكر السيّاب في حركة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) بوصفه الشاعر الكاشف لجسد النص الجديد، ذاك لأنه قد أدرك أن الجسد الحي يتحرك بالضرورة بواسطة قدمين اثنتين، وهما عنده الإيقاع والحكاية. ولقد اشترك مع نازك في هذا الاكتشاف وأسهما معا في فتح ثغرات فككت النسق العمودي وحررت القصيدة من

سلطة العمود، ثم دخلا معاً إلى نظام القول الشعري بتوظيف الحكاية توظيفاً شعرياً آلف ما بين الإيقاع الحر والسياق الحكائي المشعرن.

وإن تراءت لنا اليوم قصيدة (الكوليرا) لنازك وكأنما هي نص ساذج وبسيط إلاً أنها في وقتها (عام 1947) كانت فتحاً وبداية شجاعة لفتاة يافعة تجرأت على عمود الفحول وعلى نظام لغتهم. وفي هذه القصيدة، إضافة إلى لعبة الإيقاع، توظيف للحكاية واستنبات لفكرة النص الولود، وفكرة التزاوج الدلالي حيث يأتي الموت والولادة معاً في رحم نصوصي لا شك أنه رحم قابل للتلقيح والتناسل[24]، ثم جاءت نازك بقصائد مثل (الخيط المشدود إلى شجرة السرو)[25] وقد كتبت القصيدة بعد سنتين من كتابة الكوليرا أي عام 1949 وقصائد مثل (مر القطار) و(الأفعوان) و (خرافات) و (نهاية الألم) و (أنا)، وكلها من نصوص ديوانها (شظايا ورماد)، وفيها تدخل نازك إلى فكرة التزاوج بين العناصر والثقافات[26] ومن ثم تأسيس رحم دلالي للنص تتولد عنه الشعرية الجديدة، حيث تصبح (الحكاية) قيمة شعرية وأساساً إبداعياً.

ولكن الإنجاز الأكبر هنا سوف يسجل للسيَّاب الذي أبدع بشكل لافت في توظيف (النص الضيف) ونقصد بذلك استخدام السيَّاب للأسطورة استخداماً شعرياً جديداً فيها تجريب أولاً ثم إنه تجريب أفضى إلى نجاح إبداعي ملحوظ.

ومن الواضح أن السيَّاب كان يحس بجفاف النسق الشعري القديم وضيقه، ويحس أن في نفسه توترات شعرية لا يستوعبها النسق العمودي ولقد أشار إلى معاناته مع النص في قصيدته المعنونة (القصيدة والعنقاء) حيث يردد:

جنازتي في الغرفة الجديدة
تهتف بي أن أكتب القصيدة
فأكتب
ما في دمي وأشطب
حتى تلين الفكرة العنيدة[27].

وعبر الكتابة والشطب تأتي (الفكرة العنيدة)، وهذه الفكرة العنيدة هي النسق الشعري الجديد الذي وجد طريقه عبر الحكاية والأسطورة التي صارت للسيّاب بمثابة (الغرفة الجديدة الواسعة):

وغرفتي الجديدة
واسعة، أوسع لي من قبري.

هذا الإحساس العنيف لدى السيّاب بالتوتر الإبداعي من جهة وضيق النسق العمودي من جهة ثانية هو ما جعله يفرح بالاكتشاف الجديد في تحطيم الوزن العمودي أولاً ثم في تعرفه ـ عبر جبرا إبراهيم جبرا ـ على ثقافة الأساطير القديمة بوصفها حكايات إنسانية تحمل بذور الهاجس البشري المقموع، وراح يوظف الأساطير في نصوصه توظيفاً تدرج في مراحل ترقى بها الإبداع عنده إلى أن بلغ اللحظة التي فيها لانت الفكرة العنيدة.

على أن تليين العنيدة وترويضها أخذ منه عناء وتجريباً متواصلاً بدا ـ أولاً ـ بمجرد الضيافة الكريمة للنص الضيف، حيث تحل الأسطورة حلولاً قسرياً، ولكن الشاعر يظل حيوياً ومنفتحاً على التجريب والبحث إلى أن يدخل في مرحلة أكثر نضجاً حينما زاوج ما بين الأسطورة والحكاية وجعلهما معاً أساساً شعرياً كما هو في (المومس العمياء) و (حفّار القبور) ثم انتهى أخيراً إلى مرحلة متقدمة

في صناعة الفن الشعري حينما أحدث اندماجاً تاماً بين عناصر الحكي المتحدة والمتضامنة كما في (أنشودة المطر)، حيث جرى تبييء الحكاية الأسطورية مع الحكاية الذاتية وجاء سطح النص خلواً من ضغط النص الضيف ودخل الضيف إلى جوف الدار وصار من أهلها، وانفتح النص قائلاً:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

. . . . . . إلخ

وهنا نجد نصاً مؤنثاً يقوم على كائن أنثوي حالٌ في النص وليس أجنبياً عنه وليس مجرد ضيف عزيز، وتتحول الأسطورة هنا من عشتار البابلية إلى نواة نصوصية يتولد عنها نص حديث بسياق حديث وبالتالي فهو نسق جديد تصبح فيه (الأنوثة) قيمة شعرية فهي ليست كائناً متغزلاً به وكأنما هو مجرد معشوق جسدي شبقي أو مجرد عامل تحفيزي على القول، كما أنها ليست مجرد مجاز بلاغي أو استعارة طارئة على النص أو حكاية خارجية، ولكنها هي النص ذاته، ولذا تأتي قصيدة (أنشودة المطر) بوصفها قمة إبداعية تحمل صورة النص ذي الرحم الولود. ولم يحدث هذا إلاَّ بعد بحث طويل ومعاناة باتجاه (الفكرة العنيدة) والرغبة في تليينها.

هناك نرى الجسد الميت يعلن الحياة ويسميها في قصيدته (وصية محتضر)[28]:

أنا ميت لا يكذب الموتى.. وأكفر بالمعاني

إن كان غير القلب منبعها

. . .

دماغي وارث الأجيال

عابر لجة الأكوان.

يتحول الشاعر الشخص إلى (ذات شاعرة) لا تكذب لأنها ذات ميتة والأموات لا يكذبون، وبما أنه ميت فإن دماغه عالمي وإنساني وكوني. وهنا تأتي الحكاية بما أنها صدق خالص وبما أنها إنسانية وكونية، وإذا ما جئنا إلى أنشودة المطر نجد الحكاية مخزونة في جوف النص (حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال ـ لم تترك الرياح من ثمود في الواد من أثر)[29].

الحكاية أنثى ساكنة ساكتة (مقموعة) وإذا نزع عنها قمعها (بكسر القاف) عنوة فإن العينين تتحولان من غابتي نخيل إلى ألف أفعى تشرب الرحيق. فالوباء مخبوء بالمطر[30]. والشرر الناري مخبوء في العينين اللتين طالما تغزل بهما الفحول وحولوهما إلى مجرد زينة جسدية شبقية، ولكنهما هنا يتحولان إلى حكاية تفضح البغاة والزناة، أحفاد أوديب منتهك حرمة الجسد المؤنث، الجسد الأم، والرحم الولود، وهؤلاء الذين ينتهكون كرامة الأنوثة ويحولونها إلى بغي:

المال شيطان المدينة

رب فاوست الجديد. (المومس العمياء)[31].

هذا هو شعار الزناة منتهكي حرمة الجسد المؤنث، وهنا تتحول الأنوثة إلى (حكاية) تدين الاغتصاب والانتهاك والعنف وإذا ما فض الرجال ختم الحكاية فإنها تتحول إلى رياح لا تبقى في الديار من ثمود من أحد.

المال شيطان المدينة.

هذه جملة شعرية حكائية لا تأتي في نص عمودي، حيث إن

ثقافة الفحولة تعبد المال وتسخر الإبداع الشعري من أجله إلى أن صار فن المديح والتكسب أهم فنون الشعر عندهم فهو جالب المال. ولكن المال في النص الجديد هو (شيطان المدينة) وهو السبب في انتهاك حرمة الجسد المؤنث وتحويله إلى البغاء ولم يك بد لهذه (العنيدة) من أن تتحول إلى حكاية يتنشأ عنها رحم نصوصي يدين القبح ويفضحه عبر قيم دلالية مغفول عنها وهي قيمة الموت، حيث الميت لا يكذب وقيمة الأسطورة حيث الحكاية التي لا يمكن تكذيبها وقيمة الولادة حيث لا أحد يرفض الميلاد سوى الثقافة الجاهلية التي تئد الجسد الغض المؤنث لتتخلص منه وتلغيه من السياق الثقافي.

ولكن الأنوثة تعود هنا في هذا الفتح الإبداعي لتؤسس لها نسقاً حياً لم تستطع جهود الفحول على وأده على الرغم من كل المحاولات[32].

ولقد أدرك السيّاب جناية الفحولة ضد المحكي والمؤنث، وهو ما نراه في قوله: (الديوان 319)

تنُّورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلين

وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين

ووراء باب كالقضاء

أيدٍ تُطاع بما تشاء، لأنها أيدي رجال ـ

كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال.

أفتذكرين؟

أفتذكرين؟

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء
حشد من الحيوات والأزمان، كنا عنفوانه
كنا مداريه اللذين ينال بينهما كيانه

وفي هذا النص إشارات إلى الحكي بوصفه قيمة أنثوية مقموعة يقمعها الفحول ولكن الشاعر هنا يعيد للأنوثة وللحكاية وللطفولة قيمها المعنوية ويوظف ذلك كله في التأسيس لذهنية شعرية جديدة تتحرر من شروط النسق القديم وتشرع في تأسيس نسق جديد حر.

**5 ـ 2 الحزن بوصفه أنثى:**

في النسق الشعري العمودي كانت الفحولة هي القيمة الشعرية حيث القوة والتفرد والذات المتعالية، وهذا نسق لا ريب أنه اصطناعي ومفتعل وبالتالي فإنه نسق متعال وغير واقعي. حتى لقد احتار باحث مثل غرونباوم وعجز عن تصنيف شعر الرثاء مع أشعار الفحول وراح يعده فناً نسائياً رابطاً الرثاء بأصل نسوي مع عادة النياحة وأناشيد النواح النسائية[33]. ولعله في ذلك قد تطبع بطابع الفحولة فرأى كل ما هو وجداني وإنساني وغير نفعي فهو ـ إذن ـ غير فحولي وبالتالي فإنه نسوي. وكان مثال الخنساء مسعفاً غرونباوم ولتعزيز فكرته.

والخنساء شاعرة مفردة سواء بوصفها امرأة في تراث رجالي أو في كونها شاعرة الرثاء ولذا فإن نسوية الرثاء لن تتأتى من كونه فناً تقوله النساء وإنما تأتيه الصفة من كونه فن المشاعر المكبوتة وصوت الضمير الذاتي وصوت الحزن.

وحينما نقول الحزن فإننا نضع أيدينا على معنى أساسي من معاني الحياة، وهو المعنى الذي كانت تتعالى عليه الفحول. فالفحل

رجل قوي لا ينكسر ولا يضعف ويجب ألا يظهر في شعره أو قوله انكسار أو ضعف، فهذه أمور مضادة للفحولة، وجرى بذلك تطابق بين شكل القصيدة العمودية وهو شكل تامّ البناء متماسك التركيب وذو ظاهر متكامل وقائم بذاته ومستغنٍ عما عداه وهذا شكل ينعكس على مضمونه من حيث صفات التمام والكمال والتعالي، وهذه هي القيم الشعرية الفحولية. وما خرج عن هذه الصفات فهو نسوي كالرثاء أو متخنث كقوافي ابن قيس الرقيّات ـ وقد سبق القول فيها ـ، أو مهموس وهو الموصوف بالأنثوي كما حدث لدعوة مندور. وهذا يعني إغلاق النموذج الفحولي واكتفاءه بصفات الكمال والتعالي.

ومن هنا يأتي انكسار النموذج في أوزانه متساوقاً مع انكسارات أخرى تغير من دلالات النسق الشعري ومن أنظمة الخطاب وأساليبه. وجاء شعر فيه انكسار وتهشم في أوزانه وفي دلالاته، وكان (الحزن) هو القيمة الدلالية الأبرز شعرياً ونسقياً بوصفه علامة على تأنث النسق.

ولقد تصاحب (الحزن)، بوصفه أصلاً دلالياً ونسقيا، مع القصيدة الحرة، وفي قصيدة الكوليرا كان الانكسار الوزني مصحوباً بالانكسار الدلالي، حيث الحزن من جهة والحكي من جهة أخرى هما الفعلان الشعريان المشكلان للنص وهما معاً قيمتان غير فحوليتين.

ثم سار الحزن ليكون علامة أولية على هذا النسق الشعري لدى نازك ولدى السيّاب معاً. ولقد تدرج عند نازك على ثلاثة مستويات أولها المستوى البسيط ثم المركب وأخيراً العضوي، وما بين الكوليرا و (مرثية إمرأة لا قيمة لها)[34] و (إلى أختي سها)[35]

و (هل ترجعين)[36] و (إلى عمتي الراحلة)[37] و (صائدة الماضي)[38] و (مرثية يوم تافه)[39]. حيث نرى الحزن بمستواه البسيط، وهو الحزن المتغذي على حادثة الموت والمتمثل على شكل مرثية مثلها مثل المراثي التقليدية. وهذا هو المستوى الأول لسيرة الحزن لدى نازك.

ثم يأتي الحزن المركب حيث يتنشأ الحزن عبر ولادة نصوصية، وذلك في قصيدة (الخيط المشدود إلى شجرة السرو)[40]، وفيها تتطور صناعة الحزن حيث يأتي الحزن من داخل النص وبأسباب نصوصية مبني بعضها على بعض. ويجري في القصيدة استنبات الحزن في نفس الرجل بطل النص، والذي كان في أصله عاشقاً لبطلة فغدر بها وهجرها ثم عاد بعد هجران طويل ليكتشف أن حبيبته قد ماتت ولم يجد أمامه شيئاً يتعلق به سوى خيط مشدود إلى جذع شجرة وتعلق ذهنه بهذا الخيط، حيث احتل الخيط ذهن الرجل وأشغله عن نفسه وعن حياته.

هذه هي حكاية القصيدة، وهي بهذا نص يعتمد على الحكي والحبك لرسم دلالاته ثم إنها تصطنع حدثاً جوهرياً بموت الحبيبة كي يدخل الفحل في (الحزن) ويذوق طعم هذا الجنين المؤنث.

ثم إن الرجل الفحل قد وضع في موضع لا يجد معه بداً من ملاحظة ما لم يكن يراه من قبل وهو الخيط المشدود إلى الشجرة مما يؤدي به إلى ملاحظة هذا المنسي المهمل والمغفول عنه، تماماً مثلما نسي الرجل حبيبته وهجرها ثم عاد ليضع نفسه في الحزن وفي الهامشي.

كتبت نازك الملائكة هذا النص عام 1949 أي بعد سنتين من كتابة الكوليرا ومن ميلاد القصيدة الحرة، فهو النص الطفل الغض

ذو السنتين والذي هو على مشارف الفطام بعد أن تغذى على لبن الأم الحنون، ولذا فهو نص حي ومتحرك ومتغذ بالمعنى الأنثوي، وجاء مركباً ومسبوكاً سبكاً حكائياً يتخلق المعنى من تراكيبه وحبكته السردية والدلالية. مفارقاً بذلك المستوى البسيط للحزن الرومانسي والمراثي الشعرية.

ثم يأتي المستوى الثالث، وهو العضوي والمتمثل بقصيدتها (ثلاث مرّاثٍ لأمي)[41] وهي نص يتكون من ثلاث قصائد: أغنية للحزن، ومقدم الحزن، والزهرة السوداء. حيث يجري افتتاح النص بهذا الكلمات:

افسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعور
للغلام المرهف السابح في بحر أريج
ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج
*إنه جاء إلينا عابراً خصب السرور*
إنه أهدأ من ماء الغدير
فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج.

هو الغلام المرهف، والقصيدة مكتوبة عام 1953 بعد ست سنوات من الكوليرا مما يجعل النص غلاماً مرهفاً يسير على قدميه جارياً وناشطاً ومحققاً نقلة نوعية في الأداء الشعري حيث تنضج النظرة الدلالية لهذا المعنى العميق الذي هو الحزن، ليس بمعناه الرومانسي البسيط ولا بمعنى الرثاء التقليدي، وإنما هو نوع دلالي محدث يتحول فيه الحزن إلى عنصر شعري عضوي إنه (خيطنا الأخير وفيه من أمسنا ألف شيء ـ قرارة ص 123).

وما دام أنه الخيط الأخير فهذا ربط عضوي له بالخيط المشدود إلى شجرة السرو، ولذا فإنه حزن أصيل وعضوي.

ونازك الملائكة في هذه القصائد الثلاث تطوّر مفهوم الحزن لتجعل منه مادة للاحتفاء والاحتفال بوصفه أمراً مطلوباً وأساساً حياتياً فهي لا ترفضه ولا تخاف منه ولا تفر منه، إنها تطلبه وتفسح له الطريق وتجعل منه غلاماً مرهفاً يحتاج إلى من يحضنه ويحبه ويرأف به ويتحول الحزن بذلك من معنى مقموع يتعالى عليه الشاعر الفحل أو معنى مكروه يفر منه الشاعر الرومانسي إلى معنى مطلوب ومحبوب، ولذا فإن قصيدة نازك هذه تركت أثراً شعرياً عميقاً وواسعاً في الجيل الشعري كله وسجلت هذه القصائد حضوراً وأثراً بالغاً في كافة شعراء الجيل[42]. ذلك لأن المعنى الجديد للحزن أكسب الخطاب الشعري منظوراً جديداً كشف فيه الحجب عن المعاني المقموعة والمهمشة، وأعاد القيمة لواحدة من الدلالات الجوهرية في الوجود الإنساني. ولقد ظل هذا المعنى معزولاً ومهملاً لدى السادة الفحول إلى أن جاءت القصيدة الحرة فحررت هذه الدلالة من إسارها.

ولقد أسهم السيّاب إسهاماً جليلاً في ترسيخ هذه الدلالة وزرعها في جسد القصيدة الحرّة حيث يجري استنطاق دموع الرجال الذين لم يكن لهم دموع في زمن الفحولة، ويجري توظيف الحزن بأسلوب أكثر تعقيداً وأعمق تركيباً حتى ليصبح الحزن ضمير النص ونسقه. والحزن لدى السيّاب يأخذ بعده الأعمق لأن القصيدة عنده تنبني على أساس عضوي هو هذا الحزن الأعمق الذي يشكل روح النص ويبني دلالاته، ويمثل السر الإبداعي في تجربة السيّاب وهو ما سنراه في الفقرة التالية.

## 5 ـ 3 القصيدة بوصفها أماً:

إن كانت القصائد أبناء الشاعر كما هي صورتها لدى الفحول[43]، فإن هذه البنوة تأخذ في سياق فحولي يجعل الشاعر (أباً) بمعنى أنه مصدر القوة والسلطة، وبذا فهو الكامل مبنى ومعنى، غير أن الضمير الشعري الحر يأخذ نسقه من الفعل الإنساني، ويتمثل هذا في تجربة السيّاب الإبداعية، حيث يتحول الشاعر الأب إلى طفل تائه ويتحول الفحل إلى غلام مرهف (حسب عبارة نازك عن الحزن). وهذا الغلام المرهف يأتي مكسوراً ومنكسراً مثل انكسار النص بعد تحطم عموده العروضي.

عمودان يتحطمان، عمود القصيدة وعمود الدلالة، مما يجعل الحزن غلاماً مرهفاً تمد له نازك الجسور لكي يسير وينمو، وإن كانت نازك هي الأم والحاضنة فإن السيّاب لا يأتي بوصفه الأب والراعي فيعيدنا إلى زمن الفحولة، ولكنه يأتي بوصفه ذلك الغلام المرهف ويسمح لانكساراته بأن تفصح عن ذاتها وتشهر عن حقيقتها المخبأة منذ عهود.

ويبدأ الأمر عند السيّاب بإدراكه لقيم الحكاية من جهة والأنوثة من جهة ثانية وبإدراكه لطفولة الكائن الإنساني من جهة ثالثة[44]، وإدراكه لهذه القيم ساعده على كشف زيف الدعوى الذكورية بكمال الذات الشاعرة وقوتها، وهذا جعله يكشف انكسارات هذه الذات ونقصها مما يجعلها محتاجة إلى الآخر وليست كاملة، ومما يجعل الذكورة عاجزة عن مواجهة الحياة بذكوريتها فحسب، ولذا فهي محتاجة إلى منظومة قيمية تستمدها من غيرها، ولذا فإنه يكشف عن عيوب الذات ونواقصها ويبحث عن حل للمعضل الإنساني مما يجعل الشعر خطاباً إنسانياً وصرخة بشرية، وسؤالاً ملحاً وإشهاراً

صادقاً عن الجوهر وكشفاً للزيف والادعاء، وهذا هو لب الصياغة الجديدة مما يجعلها نسقاً جديداً وحرّاً.

ولم يصل السيّاب إلى ذلك مباشرة ولكنه حققه عبر التجريب والاستكشاف والبحث القلق، وعلامة ذلك أننا نرى السيّاب يبدأ نصوصه في بدايات فحولية ما يلبث أن يلتفت عنها ويتجه إلى تأنيث قصيدته وكمثال على ذلك نقف على قصيدته (مدينة بلا مطر)[45]، حيث يفتتح النص بفاتحة تفوح منها رائحة الفواتح الفحولية والمطالع العمودية:

مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب
تحم دروبها والدور ثم تزول حماها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتاها:
«صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب..
صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها».

هذه قصيدة تبدأ فحولية في نسقها اللغوي وفي روحها الداخلية حيث يهب تموز الفحل من نومه ليعود لبابل الأنثى كي يرعاها. والأنوثة هنا محتاجة للفحولة ولا تقوم إلاً بعمود الفحولة مثلما أن القصيدة لا تولد إلاّ عبر النسق الفحولي. غير أن هذه ليست سوى بداية النص الذي ما زال مرتكزاً إلى الشرط القديم، وهو شرط ما يلبث النص أن يصحو منه وتأتي (عشتار) لتحل محل تموز وتتولى عشتار أطفالها الباحثين عنها لأن أطفال بابل اكتشفوا أن الأب لا يقوى على إطعامهم وسد جوعهم ولذا ظلوا يبحثون عن الأم:

وتبحث عنك أيدينا

لأن الخوف ملء قلوبنا، ورياح آذار
تهز مهودنا فنخاف. والأصوات تدعونا
جياع نحن مرتجفون في الظلمة
ونبحث عن يد في الليل تطعمنا، تغطينا
نشد عيوننا الملتفتات بزندها العاري
ونبحث عنك في الظلماء، عن ثديين، عن حُلمه
فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة
سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت فاسقينا[46].

يتجه الأطفال إلى الأم متوسلين بالحكاية وبالرمز المؤنث وبعناصر الحياة الأساسية: الخوف والجوع والحاجة. وهي عناصر لا يستجيب لها الأب/ الفحل الذي ينفث رياحه بوصفه (آذار) القاسي والمتسلط، ويكتشف الأطفال حاجتهم ويرون نقصهم ولذا يتوجهون إلى (الأم) هنا في هذا النص الذي ابتدأ فحولياً ثم تأنث. وهو قد تأنث لأسباب إنسانية وجوهرية، فالنص طفل (غلام مرهف) وهو محتاج إلى أم. هذه الأم الحكاية الأم الأسطورة والأم القصيدة. تلك التي نجدها في كل نصوص السيّاب كما هنا وكما في (أنشودة المطر) التي نقرأ فيها الأم/ الحكاية:

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لجَّ في السؤال
قالوا له: «بعد غد تعود...» ـ
لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر[47].

عنصران أنثويان جوهريان: الأم والحكاية. ولقد آثر الشاعر الحكاية بوصفها نسقاً مؤنثاً وخطاباً أمومياً ووحد بينهما وبين الأم التي تظل جسداً غائباً وروحاً حاضرة، ومن هنا جاءت القرية لتحل في النص بوصفها أماً أيضاً. وتتردد جملة (جيكور أمي)[48] في نصوص السيّاب حاملة معها صفات الأمومة والحنان:

جيكور مسّي جبيني فهو ملتهب

. . .

جيكور مدي غشاء الظل والزهر

سدي به باب أفكاري لأنساها

. . .

جيكور لمي عظامي وانفضي كفني

. . .

أفياء جيكور أهواها

كأنها انسرحت من قبرها البالي

من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها

من أرض جيكور ترعاني وأرعاها[49].

من هذا النسيج الإبداعي يتنشأ لا أقول نص شعري جديد فحسب وإنما يتنشأ إنسان مختلف، هذا الإنسان القابع من وراء النص وهو ذات تحمل اختلافاتها وتميزاتها لأنها ذات أدركت أنها

مختلفة وبالتالي صارت متميزة وجاءنا الإنسان كبديل عن الفحل. هذا الإنسان الذي أحس بالمعول الحجري:

رنين المعول الحجري في المرتج من نبضي
يدمر في خيالي صورة الأرض[50].

تدمرت صورة الأرض كما عهدها من قبل، وجاءت إليه صورة مختلفة للأرض وللأشياء، واعترف بهذا الدمار وأبصره وتبصَّر به ولذا نطق باختلاف وتميز وتنازل عن صورة الشاعر الأب لأن هذا الشارع انقرض فعلاً ولم يعد ضرورياً لأنه لم يعد واقعياً وصحيحاً وجاء بديلاً عنه إنسان يرى القصيدة (أمّاً) ويرى الحكاية هوية ويرى الأنوثة حاجة وضرورة حياتية.

ومن هنا يجيء (المطر) بوصفه عنصراً توليدياً به تتأنث الأرض وتحبل وتلد في مقابل حالة (اللامطر) وهي حالة الجدب الذكوري وحالة سيطرة (أدونيس) المتسلط[51]. وهذا يؤدي إلى انكسار الرجولة وضعفها وتحولها إلى حال من الخوف لا تدري عنه إلاّ حينما تواجهها لحظة الحكي، ولحظة الحكي هي لحظة الكشف والمواجهة:

يدندن حولها القصاص: «يحكى أن جنية...»
فيرتجف الشيوخ ويصمت الأطفال في دهش وإخلاد
وقد ضلوا حيارى فيه، ثم ترن أغنية[52].

تتواضع الرجولة وتدخل (مع) الأطفال في الوحشة والصمت والترقب بانتظار الحكاية والأم مع الاعتراف بالجوع والخوف حيث يتغلب الفعلي واليومي ويظهر المقموع.

**5 ـ 4**

لدى السيّاب تجتمع عناصر التذكير في مواجهة سافرة مع عناصر التأنيث، ونرى تموز وأدونيس وآذار وبويب في مواجهة عشتار وجيكور والقصيدة العنقاء، وعلى عكس النسق القديم فإن عناصر الذكورة تنهزم أمام عناصر التأنيث. ورأينا في الفقرة السابقة تراجع تموز وآذار أمام عشتار وهو ما أحدث تغييراً نسقياً في علاقات القوى بين العناصر والأشياء، ومنه يأتي تغيير جوهري في التصور الذهني لدلالات العناصر. فالوطن ـ مثلاً ـ لدى ابن الرومي هو منزل مملوك يملكه الشاعر وله الخيار في بيعه أو الاحتفاظ به وله فيه مآرب وهو حقيقة وواقعاً (ملك) يمتلكه الشاعر. فالشاعر مالك وآمر وفاعل. هذا هو الشاعر/ الفحل[53]. ثم يجيء بعد ذلك الشاعر الرومانسي حيث يتحول الوطن إلى كعبة يطوف بها الشاعر وإلى مغنى وإلى موطن حسن وإلى دار أحلام ـ كما هي لدى إبراهيم ناجي في قصيدة (العودة)[54] ـ والوطن هنا ملكية خاصة والشاعر مالك متسلط أو عاشق هيمان، وفي كلتا الحالتين يظل الوطن خارجياً ومفعولاً به. والفاعل هو الشاعر.

أما لدى السيّاب فإن الوطن يتحول إلى (أم): جيكور أمي، ويتحول إلى أنثى واهبة معطاءة (عشتار)، وبما أنها كذلك فإن المذكر يتحول إلى طفل لهذه الأم وليس مالكاً لها متسلطاً عليها أو عاشقاً فاعلاً، إنه هنا محتاج إليها طالب لها باحث عنها يدله عليها الجوع والخوف والضياع وما لم تأتِ فسيظل مكسوراً وتائهاً. وبما أنها أم، وبما أن الشاعر محتاج للأم فإن كل تذكير يتراجع أمامها متقلصاً إلى كائن محتاج وبالتالي فهو كائن ضعيف، ولذا جاء (بويب) ليكون طفلاً في أحضان جيكور ويجري تعريف بويب بأنه

نهر (في) جيكور. إنه غلام مرهف يعيش في حضن جيكور. والسيّاب هنا يختار جيكور لأنها مؤنثة فيعلي من شأنها ويمحور النص من داخلها ويعيد صياغة اللغة صياغة مؤنثة تخضع للتأنيث وتستجيب له وتعري التذكير في الوقت ذاته وتفضح عجزه وضعفه واحتياجه. ومن هنا لم يأتِ (بويب) بوصفه أباً ولكنه يتراجع ليصبح جنيناً في رحم الأم، وتأتي جيكور أماً وحاضنة وليست بنتاً أو جارية أو معشوقة.

## 5 ـ 5 من الفحل/إلى الإنسان:

في القديم الفحولي وقف المتنبي هاتفاً حيث لم يجد غضاضة بأن يقول كلمته الشعرية الفحولية المجلية: (إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا) و (أنا الصائح المحكي والآخر الصدى)[55]. وهو بهذا يتجاوب مع ما روي عن الفرزدق الذي أطلق القول السائر: إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها. قاله في امرأة ذكر له أنها قالت الشعر[56].

في هذه الأقوال تظهر الفحولة بوصفها ذاتاً مغلقة لا تقيم وزناً للآخر فالآخر ليس سوى صدى للذات التي هي معادل صوتي للمطلق (الدهر). وهي ذات مذكرة فحسب، وإذا ما حاولت الأنثى أن تقول الشعر فهي دجاجة تصيح صياح الديك ولا بدّ من ذبحها، لأنها تجرأت على حق من محتكرات الفحول.

هذا هو منطلق الفحولة بوصفها أناً مغلقةً وبوصفها صوتاً مفرداً لا آخر له.

أما الشاعر الحديث فهو أقرب إلى البشرية والواقعية الإنسانية ونجد ذلك في قول للسيّاب عن نفسه كشاعر وعن شعره كنص ماثل

حيث يصف قصائده قائلا[57]:

هي حشرجات الروح أكتبها قصائد لا أفيد

منها سوى الهزء المرير على ملامح قارئيها

هذا قول يقابل نشيد الدهر للمتنبي ويناقضه، فالشاعر هنا لا ينتظر إنطلاق الدهر في الإنشاد، ولكنه يكشف عن الشكوى والمرارة ويشير إلى مأساة الإنسان حينما ينكسر صوته وتنكسر صورته.

وهذا وعي بالذات وبحقيقتها الإنسانية لا يمكن حدوثه في النسق الفحولي ولكنه يحدث في النسق الحر وهو نسق يسمح للتعبير عن الذات وانكساراتها، كما أنه يبيح للدجاجة أن تصيح لا كصياح الديك ولكنها تصيح صياحها وبصوتها وبكلماتها التي هي قصائد مؤنثة وصياح مؤنث.

**5 ـ 6** وفي الختام نقول إن ما جرى في نهاية الأربعينات من فتح شعري هو حادثة ثقافية لها دلالاتها الحضارية، وحدوث الفعل بيد امرأة شابة أولاً كان يحمل دلالاته الرمزية التي تتجه نحو كسر عمود الفحولة شكلاً ثم مضموناً مما أسس لنسق شعري جديد يقوم على تأنيث الخطاب الشعري. ودخول العنصر النسائي في إبداع الشعر والتأسيس له وفي التنظير للخطاب الإبداعي أثمر عن فتح ثقافي كبير جاءت بعده طوابير النساء المبدعات في فن هو في الأصل فن الفحول، وكان دور المرأة فيه هامشياً وثانوياً، ولكن الحدث هذا نتج عنه شاعرات مبدعات في عقود قليلة وهو رقم لا يقارن به أي رقم في قرون الشعر العمودي كلها، وفي مقابل شاعرة واحدة وحيدة هي الخنساء ومعها بعض مقطوعات معدودة جاءنا

جيل بعد جيل من نساء الشعر ومبدعاته. وهذا لم يتحقق ولم يك ليتحقق لو ظل النسق الفحولي هو الأصل الإبداعي في الشعر.

وجاء دور ثقافي يمس الخطاب الإبداعي ذاته، حين دخل اليومي والمقموع والهامشي ليكون قيمة إبداعية مما أنسن لغة الشعر وأنسن الشاعر وجاء الشاعر بوصفه إنساناً وليس إلهاً أو نبياً أو فحل الفحول أو (أنا) طاغية، وإنما هو بشر فيه نقص وضعف ومحتاج ومنكسر. وهذا ما جعل القصيدة الحرة تتحرر من قيود الفحولة وإدعاءاتها المزعومة، وجدد الشاعرات والشعراء مجالاً في القول الشعري لكي يمارسوا فيه إنسانيتهم وبشريتهم الطبيعية، ولقد أشارت فدوى طوقان إلى ذلك وإلى كون القصيدة التفعيلية تمنحها مجالاً حراً في القول وفي تحقيق الذات[58].

ومن هنا صحّ لنا أن نقرأ قصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) بوصفها حادثة ثقافية لا حادثة عروضية أو أدبية أو جمالية مجردة.

# الهوامش

(1) تردد ذلك كثيراً لدى شُعراء ونُقاد انظر مثلاً نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر 37 مكتبة النهضة بغداد 1965.

(2) انظر عبد اللّٰه الغذامي: الصوت القديم الجديد 18 ـ 31 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987 وانظر يوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث 219، 227 الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1973.

(3) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد 99 مكتبة الخانجي القاهرة 1971 وإحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر 35 عالم المعرفة ـ الكويت فبراير 1978.

(4) تناولنا ذلك في مبحث (تأنيث القصيدة) المثبت في أول فصول هذا الكتاب.

(5) أدونيس: ها أنت أيها الوقت 29، دار الآداب بيروت 1993 وإحسان عباس في مقابلة أجراها معه علي العميم جريدة (الشرق الأوسط) عدد 6040 الاثنين 12/ 6/ 1995.

(6) ناقش علي الوردي انتقال المجتمع العربي والعراقي خاصة من العشيرة إلى المدينة وما صاحب ذلك من تغير وتحول وذلك في العديد من كتبه وبحوثه ومقالاته.

(7) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 345 بريل لايدن 1904.

(8) التبريزي: شرح المفضليات 1/ 352 تحقيق علي محمد البجاوي. دار النهضة مصر القاهرة 1997.

(9) أبو النجم العجلي: ديوانه 103 تحقيق علاء الدين آغا. النادي الأدبي الرياض 1981.

(10) الصولي: أخبار أبي تمام 114 تحقيق خليل محمود عساكر وآخرين المكتب التجاري بيروت د.ت.

(11) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب 24 المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق 1308هـ.

(12) محمد مندور: في الميزان الجديد 69 مكتبة نهضة مصر القاهرة د.ت.

(13) عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد 87 ـ 108 دار المعارف بمصر 1971.

(14) أبو تمام: الحماسة 2/ 393 تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة محمد علي صبيح. القاهرة 1955.

(15) أبو تمام: الديوان 2/ 217 تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف بمصر 1969 وكذا الصولي: أخبار أبي تمام 169.

(16) أبو ريشة: ديوانه 67 دار العودة بيروت 1971.

(17) نازك الملائكة: شظايا ورماد دار العودة بيروت 1971.

(18) السابق وانظر قضايا الشعر المعاصر 24.

(19) قضايا الشعر المعاصر 51 ـ 49.

(20) تناولنا ذلك في بحث مستقل جرت الإشارة إليه في الهامش رقم 4.

(21) قضايا الشعر المعاصر 44.

(22) شظايا ورماد 22 ـ 23.

(23) أفضنا في الحديث عن كون الحكي مؤنثاً في: المرأة واللغة ص 26 المركز الثقافي العربي بيروت 1996م.

(24) قصيدة الكوليرا، ديوان شظايا ورماد 136.

(25) السابق 185.

(26) نجد لدى نازك الملائكة وعياً بضرورة التزاوج، انظر: شظايا ورماد 26.

(27) القصيدة والعنقاء، انظر ديوان بدر شاكر السيّاب ص 303 دار العودة بيروت 1971.

(28) بدر شاكر السيّاب: الديوان 281.

(29) السابق 474.

(30) السابق 470.

(31) السابق 511، 512، 525، 516.

(32) تعرضت من قبل لمحاولات وأد القصيدة الحرة انظر البحث المشار إليه في الهامش رقم 4.

(33) غرونباوم: دراسات في الأدب العربي 137 ترجمة إحسان عباس وآخرين دار مكتبة الحياة بيروت 1959.

(24) نازك الملائكة: قرارة الموجة 80 دار الكاتب العربي القاهرة 1967.

(35) السابق 104.

(36) السابق 191.

(37) شظايا ورماد 131.

(38) قرارة الموجة 99.

(39) شظايا ورماد 92.

(40) السابق 185.

(41) قرارة الموجة 115 ـ 127.

(42) عن هذا انظر محيي الدين صبحي: دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر 44، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1972.

(43) أشرنا أعلاه إلى مقولة أبي تمام عن أبناء الشاعر ومقولة أبي ريشة عن بنات الشاعر.

(44) انظر نصه (غريب على الخليج) الديوان 319 ولقد وقفنا عليه في الفقرة 5 ـ 1 من هذا البحث.

(45) ديوان السيّاب 486.

(46) السابق 490.

(47) السابق 475.

(48) السابق 656.

(49) من قصيدة (أفياء جيكور)، الديوان 186 وانظر قصائد أخرى مثل (الباب تقرعه الرياح) 615.

(50) الديوان 701.

(51) السابق 473، 486 ـ 491.

(52) السابق 279.

(53) يقول ابن الرومي عن وطنه:

ولـي وطـن آلـيـت ألا أبـيـعـه وألا أرى غيري له الدهر مالكا
عهدت به شرخ الشباب ونعمة كنعمة قوم أصبحوا في ظلالكا
فقـد ألـفـتـه الـنـفـس حتى كـأنـه لها جسد إن غاب غودرت هالكا
وحـبـب أوطـان الـرجـال إلـيـهـم مآرب قضاها الشباب هنالكا
إذا ذكـروا أوطـانـهـم ذكـرتـهـم عهود الصبا فيها فحنوا لذلكا

وابن الرومي يقصد بالوطن (داره) حيث اغتصبها جار له تاجر وراح ابن الرومي يتشكى ويطالب بعودة الدار إليه. وهذا فيه تقليص لمعنى الوطن وتحويل له إلى ملكية خاصة والشاعر مالك ومسيطر، وعكس ذلك يأتي مفهوم الوطن في النسق الجديد.

(54) إبراهيم ناجي: ديوانه 20 دار العودة بيروت 1973.

(55) المتنبي: ديوانه 2/ 14، 2/ 15.

(56) انظر الميداني: مجمع الأمثال 1/ 67 تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار القلم بيروت د.ت.

(57) السيّاب: ديوانه 307.

(58) مجلة (الوسط) لندن ص 54 8/ 9/ 1997.

# الشعر إذا لم يكن خطاباً في التأنيث

ـ 1 ـ

حينما نتحدث عن (الشعر والتأنيث) يجب أن نتنبه إلى مسألة مهمة وهي أن (التأنيث) ليس فعلاً محصوراً ومحدداً على المرأة، والشعر والتأنيث لا يعني ولا يُرادف عبارة (الشعر والمرأة). فالتأنيث لا ينحصر ـ فحسب ـ فيما تفعله المرأة أو يصدر عنها هي تحديداً بما أنها أنثى.

إن التأنيث مرتبطاً بالخطاب اللغوي لهو نسق ثقافي يصدر عن الرجال كما أن التذكير نسق ثقافي آخر يصدر عن النساء مثلما يصدر عن الرجال.

وكم من امرأة عززت الخطاب الذكوري إما بأشعارها أو كتاباتها أو بما ينساق بين يديها من قول أو فعل، كما أن للرجال دوراً أو أدواراً في تأنيث الخطاب اللغوي الإبداعي. ومن هنا لا بدّ أن نرسم أربع حالات من حالات الخطاب الإبداعي بين يدي كلامنا وهي:

1 ـ شعر ذكوري يكتبه الرجال

2 ـ شعر أنثوي تكتبه النساء

وهاتان الحالتان ربما يسود الشعور العام بأنهما مسألتان طبيعيتان وعاديتان، ولكنهما ليستا كذلك بدليل الحالتين الثالثة والرابعة وهما:

3 ـ شعر ذكوري تنتجه نساء

4 ـ شعر أنثوي ينتجه رجال

ولذا فإنه من المهم ـ دائماً ـ أن نميز في حديثنا بين مفهوم (التأنيث) بما أنه نسق إبداعي وثقافي يمس الخطاب اللغوي، وبين التصور السائد الذي يجنح إلى نسبة التأنيث إلى النساء، ونسبة التذكير إلى الرجال، مع التوهم بأن ذلك أمر محسوم ومقطوع به.

إن الشأن الثقافي غير ذلك، وفي الشعر من المقبول والواقعي أن نقسم الشعر العربي إلى مرحلتين بارزتين أولاهما مرحلة الشعر الذكوري، وأخرى مرحلة (تأنيث القصيدة).

**والمرحلة الأولى** هي الأطول والأعمق إذ إنها امتدت على مدى التاريخ حتى أواسط القرن العشرين، وهي تشمل ما جرى العرف على تسميته بالشعر العمودي الذي هو قائم على عمود الشعر العربي وطبع الأوائل ونسقهم. وتشمل ـ أيضاً ـ شعر الشعراء المحدثين في العصر العباسي، وكذا الشعر الذي يبدو عليه الخروج الشكلي مثل الموشحات وفن البند. وكذلك تلك المحاولات المبكرة في الشعر الحرّ منذ عام 1919 في العراق إلى عام 1947 في العراق أيضاً مروراً بمصر وبلاد الشام[1]، حيث كانت تلك الخروجات خروجات عروضية شكلية لم تمس الجوهر ولم تغير في نسق الخطاب الإبداعي.

تلك ـ إذن ـ مرحلة طويلة جداً كان النسق الذكوري (الفحولي)

هو الغالب وهو المسيطر. وكان الجميع ينتج خطاباً شعرياً فحولياً - بمن في ذلك النساء الشاعرات كالخنساء وليلى الأخيلية وغيرهما، كما سنذكر بعد قليل.

**أما المرحلة الثانية**، فقد ظهرت بجلاء واضح منذ عام 1948 على يد نازك الملائكة والسيّاب، وبواسطة هذه الشاعرة وهذا الشاعر بدأ مشروع إبداعي جديد يتجه نحو (تأنيث) الخطاب الشعري كسر عمود الفحولة، بشكل رمزي حسي - أولاً - عبر ظهور قصيدة الكوليرا لنازك التي كسرت عمود الشعر الذكوري، ثم بشكل فعلي إيجابي عبر تأنيث النسق الإبداعي للقصيدة، واشترك الاثنان معاً في صناعة وتطوير هذا الخطاب الجديد، وهذا صنيع من إمرأة ورجل، ولعل الرجل هنا كان أبلغ فعلاً وأمضى تصميماً في تأنيث القصيدة - كما وضحنا في الفصل السابق[2] -.

على أن التأنيث كمشروع في تغيير النسق لم يحسم مسألة الإبداع الشعري، وجاءت إبداعات أخرى حديثة أخذت بمساع نحو (التفحيل) في مقابل (التأنيث) ومساع في (الاستفحال)، وكل ذلك حدث داخل موجة الإبداع الشعري الحديث[3].

حينما قلنا إن مشروع (تأنيث القصيدة) قام على يدي شاعرة وشاعر، فإننا بهذا نستدعي الصورة القديمة بأن الشاعرات النساء في القديم لم يفعلن شيئاً من أجل تأنيث الخطاب الشعري ولكنهن عززن الخطاب الذكوري وأعدن إنتاجه شعرياً وثقافياً.

وهذا هو موضع السؤال هنا.

فلماذا عززت المرأة الشاعرة خطاب الذكورة في شعرها...؟

ولماذا لم يظهر سوى عدد يسير ضئيل منهن على مدى خمسة

عشر قرناً. . .؟

وفي مقابل ذلك نجد أعداداً وفيرة من الشاعرات العربيات ظهرن في النصف الأخير من القرن العشرين، أي بعد ظهور المرحلة الشعرية الثانية، مرحلة تأنيث القصيدة.

* * *

يبدو أن للثقافة وسائلها الخاصة في الدفاع عن أنساقها المهيمنة، ولا شكّ أن النسق الفحولي هو أبرز الأنساق الثقافية قوة وهيمنة. ولذا فإن هناك علامات كثيرة تشير إلى مساع حثيثة لحجب (الأنوثة) عن الشعر، ومنع التأنيث من أن يلابس الخطاب الشعري.

وهذه مساع غير واعية طبعاً، ولكنها تحدث بدافع غريزي لا شعوري يحمي النسق الفحولي من الأنوثة، على اعتبار أن الفحولة علو وارتفاع وتسام إبداعي، بينما الأنوثة الإبداعية تدن وضعف ونقص. ولذا استحال تأنيث الخطاب الشعري في المرحلة الأولى وصار هناك علاقة عضوية بين شكل العمود الشعري ومضمونه الفحولي، مما اقتضى أخيراً كسر ذلك الشكل العمودي وتهشيمه من أجل فكّ ذلك الرابط الوثيق بين العمود والنسق حيث ظل العمود حارساً يحمي النسق ويسنده. وما إن تحطم العمود حتى انكشف النسق وصار عرضة للتبديل والتعديل.

ولسوف نقف على أسئلة تتعلق بمسألة دور الثقافة النسقية في الحيلولة دون تأنيث الشعر في أزمنتنا الأولى. إضافة إلى أسئلة أخرى تسعى إلى كشف التلبسات الثقافية النسقية وأثرها في توجيه التصور الذهني للمبدع أو المبدعة وللناس أصحاب هذه الثقافة من حيث رؤيتهم لأنفسهم ولأفعالهم.

ـ 3 ـ

حينما نستقرئ السيرة الثقافية والاجتماعية العربية نستطيع أن نتبين الأسباب الكامنة وراء نشوء حجاب كثيف ما بين الشعر بوصفه فناً في القول والإبداع وبين الأنوثة بوصفها قيمة مقموعة. ولقد جرى تمييز صارم يميز التأنيث من حيث هو موضوع شعري، والتأنيث من حيث هو سمة في الخطاب الشعري. وللشعراء حق منحته لهم الثقافة وتنتظره منهم في أن يخوضوا بالحديث عن المرأة والناقة بل في وصف القصيدة نفسها بصفات الأنوثة كأن توصف القوافي بالعذراء وكأن يشير الشاعر إلى تفوقه في افتضاض الكلمات... إلخ[4]، وهذا حق شعري يتباهى به الشعراء ويتبارون فيه. تلك هي الأنوثة كموضوع شعري.

أما أن تكون الأنوثة سمة للخطاب فهذا ما ظل الشعر يتعالى عليه وينظر إليه بوصفه دونية وضعفاً، ويكفي أن نشير هنا إلى مثال واحد يدل على الخلفية الذهنية الثقافية حول هذه المسألة وذلك فيما ورد بين عبد الملك بن مروان وابن قيس الرقيّات حينما أنشد قائلاً:

إن الحوادث بالمدينة قد ... أوجعنني وقرعن مروتيه

وجببنني جب السنام ولم ... يتركن ريشاً في مناكبيه

فقال له عبد الملك: أحسنت لولا أنك خنثت في قوافيك (الشعر والشعراء 345).

وهذا علامة على مسعى الثقافة لحجب التأنيث عن الشعر. ولقد سلكت الثقافة سبلاً عديدة في سبيل تجذير ذلك الحس المعادي للتأنيث، ولم يك عبد الملك بن مروان بدعاً في ملاحظته تلك، بل إنه كان يتكلم بلسان النسق الثقافي وبروح الحس الذوقي

الشعري الفحولي، الذي يرى الشعر في الفحولة ولا يراه في التأنيث، ويرى الليونة قيمة أنثوية لا تقبل في الشعر مثل قوافي ابن قيس الرقيات.

وهذا يضعنا أمام سؤالين هما:

1 ـ ما الذي أخفى صوت الأنوثة في الشعر...؟

2 ـ حينما ظهرت بعض الشاعرات ما الذي منعهن من أن يقلن شعراً يفتح مجال الصوت المؤنث...؟

ولسوف نعالج هذين السؤالين فيما يلي من قول.

ـ 4 ـ

من حسن الحظ أن لدينا كنزاً مهماً للمعلومات يساعدنا على تصوّر حال الثقافة العربية القديمة. وذلك هو ما نشهده الآن من واقع الثقافة الشعبية خاصة في مسألة الشعر وموقع المرأة فيه. وما نشاهده الآن عندنا مما هو ماثل أمامنا عن ممارسات الشعراء والرواة والشاعرات في الأدب الشعبي تعيننا على القياس النظري بمعنى أن الثقافات الأمية الشفاهية تحمل القيم ذاتها وتمارس أفعالاً متماثلة، خاصة إذا ما كان القياس يستند على وضع ثقافي في الجزيرة العربية ذاتها. ولقد سعيت إلى مراقبة الواقع الثقافي للشعراء والرواة والشاعرات في المملكة العربية السعودية مستعيناً بذلك على تصوّر الواقع الثقافي العربي القديم، وسوف أستند إلى ذلك في بعض ما أقوله هنا.

**4 ـ 1 ثقافة السيدة/ ثقافة الجارية:**

لا بدّ ـ أولاً ـ أن نشير هنا إلى عامل مهم في الثقافة العربية

وهو التمييز ما بين السيدة والجارية. ومع أنهما معاً نساء وينطبق عليهن في الشرع أحكام واحدة، إلاً أن الثقافة تميز بين ما للسيدة وعليها والجارية. ولنقف على مثال واضح صار في بلاط هارون الرشيد حيث نشاهد ثلاث عيِّنات ثقافية عبر ثلاثة نماذج وهي (زبيدة) زوجة هارون الرشيد، السيدة بنت الأصول، والثانية (تودد) الجارية، والثالثة (علية) أخت هارون الرشيد، وهذه امرأة تكاد تكون نصف جارية لأنها ابنة جارية ولأنها تجمع بين ثقافة الجارية وثقافة السيدة، كما سنوضح.

والسيدة زبيدة هي مثال المرأة العربية الحصان المصون، التي تكرم وتسمو في صيانتها وصيانة نفسها بدناً وصوتاً ومشاعر، وكلما بالغت في التخفي والتستر زادت مكانتها السيادية.

أما (تودد)[5] فهي جارية يجري عرض جسدها ومهاراتها الجسدية والصوتية الجمالية، وتزداد قيمتها المعنوية والمادية كلما زاد إظهار محاسنها ومهاراتها. وهنا تأتي المبالغة في الإظهار مقابل المبالغة في الإخفاء للسيدة. وهذا يمثل حداً فاصلاً ما بين السيدة والجارية وما بين نسقين في ثقافة واحدة ومجتمع واحد، بل في بيت واحد وأمام رجل واحد.

هذان نسقان واضحان والفصل بينهما واضح. وليس من مشكل اجتماعي وثقافي لدى أسلافنا في هذين النموذجين. ولكن المشكل يأتي حينما يخرج لنا نموذج بين بين، أي حينما يخرج لنا سيدة تسعى إلى إظهار صوتها وإظهار مشاعرها، وهي ليست جارية فتعامل معاملة الجواري، كما أنها هي لم ترض بالشرط الثقافي المتستر على السيدة الحرة التي تكون حريتها السيادية في قبولها للشرط الثقافي والاجتماعي.

وهذا ما حدث لعلية أخت هارون الرشيد التي قالت الشعر وأعلنت الحب وجاهرت بالغناء. ولهذا جاء الحرج الثقافي الكبير. وهذا هارون الرشيد المحب للشعر والطرب يجد نفسه يمقت الشعر والألحان، لأنه غير قادر على قبول تداخل الأنساق ودخول نسق على نسق، ولا تسمح له ثقافته أن يرى أخته تفعل أفعالاً هي في ثقافته من أفعال الجواري(6).

لذا ظل هارون الرشيد كما تروي الأخبار في حال قلق دائم مع أخته (علية) فأحياناً يفرح بها وأحياناً تغص نفسه بالغيظ والقهر إلى أن ماتت وطبع على جبينها قبلة الموت وأحس بالراحة من ذلك العبء الثقافي الباهظ(7).

هذا مثال على حالة تحدث وتتكرر مع ظهور أي امرأة تخالف شروط النسق.

**4 ـ 2** كانت علية واحدة في بلاط راق ومتطور ثقافياً ويحيط بها الفن والثقافة والجاه من كل مكان، حتى إن أمها مغنية وجارية في أصلها وأخاها الشقيق كان مغنياً ويشاركها في الغناء(8) ولها أداء شعري ولحني رائق حتى إن المعتصم استمع إلى لحن شعري أطربه وفرح به، ولما سأل عن قائله غضب غضباً شديداً حينما قالوا له إنه لعمته (علية). وهذه غضبة ثقافية تشترطها الثقافة وتدفع إليها. وإلاً ما الذي يجيز للجواري ما هو حرام على السيدات؟

ولئن كان اجتماع الشعر والغناء كارثة ثقافية على ذوي السيدات، وهذا أمر جلي ثقافياً واجتماعياً فإن قول الشعر ـ وحده ـ يأتي أيضاً ليكون حرجاً ثقافياً واجتماعياً يصعب التسامح فيه، ولقد روى لي أحد شيوخ الريف أن في أسرتهم خمساً وعشرين شاعرة. وكان يقول هذا أمامي متباهياً وفخوراً بأسرته المبدعة، ولكنه حينما

طلبت منه نصوصاً شعرية لنساء عشيرته (أسرته) وصرت أسأله عن معلومات وعن أسماء وعن أخبار ازورَّ وجهه والتفت إلي معاتباً وقال إن هذا عيب ولا يليق بنسائهم أن تظهر أسماؤهن أو مشاعرهن للأغراب. وقال لي مؤكداً وجازماً إن هذا هو طبع العرب، وإن الشعر في نساء العرب كثير ولكن لا يليق تناقل هذه الأشياء، والنساء والرجال معاً لا يقبلون ذلك.

كان يقول لي هذا الكلام وأنا أنظر في وجهه وأرى تاريخاً ثقافياً مديداً تؤكده الوقائع والروايات. ومنها حكاية لشاعرة سعودية مبدعة ظلت تنشر أشعارها في الصحف السعودية بضع سنوات، ولا أحد يعرف اسمها، وكانت تنشر تحت أسماء مستعارة وبدأت بمسمى (غجرية الريف) ولما انكشف اللقب لأهلها غيرته إلى (غيداء المنفى) ثم بعد ذلك اختفت اختفاءً نهائياً والسائد أن أهلها حالوا بينها وبين النشر، مع أنها أفضل من كتب القصيدة الحديثة في المملكة.

وهذه قصة من قصص تشير إلى قوة (النسق الثقافي) الذي يميز (المرأة العربية الحرة) عن سواها من النساء.

ومن يستعرض الجرائد السعودية يشاهد في صفحات الأدب الشعبي قوائم من الأسماء المستعارة لنساء شاعرات مثل:

قناديل نجدية (البلاد 8 مايو 1998)

فتاة الوشم }
بنت أبوها } الجزيرة 25 أبريل 1998
غريبة نجد }

وفي كتاب صدر عن الشاعرات في نجد نلاحظ ألقاباً مثل:

فتاة الوشم، أغاريد السعودية، ريم الصحراء، وأحياناً يأتي الشعر مروياً لامرأة بلا اسم ولا لقب[9].

وهذا ليس بالأمر الجديد فالخنساء لم يك هذا اسمها ولكنه لقب تحجبت به، واسمها الحقيقي (تماضر) وهو اسم لم يك مسموحاً تداوله بين الناس.

ولقد أجابت الشاعرة (قناديل نجدية) عن سؤال حول حاجتها إلى الاسم المستعار وقالت: (الأسماء المستعارة تناسب المرأة لأنها معه تكتب بكل راحة وتلقائية دون الحساب لردة الفعل ممن يعلمون باسمها الحقيقي، ويعطيها الاسم المستعار مساحة أكبر في تدوين كل ما يجول بخاطرها)[10].

وفي هذا إشارة دقيقة إلى الشرط الثقافي الذي يمنع المرأة من قول الشعر ويحول بينها وبين الشعر، ومن الطريف أن كاتبات الشعر بصيغته العمودية وحدهن من يجدن أنفسهن محكومات بهذا الشرط، وهذا ما يجري للشاعرات العاميات في العمود الشعري العامي، مثلما كان حال تماضر التي تلبست باسم مستعار هو الخنساء، ومثلهن أم نزار الملائكة (والدة نازك)[11]. بينما لا نجد ذلك لدى شاعرات القصيدة التفعيلية وقصيدة النثر ولا لدى كاتبات القصة والرواية.

وهذا أمر له دلالته عن الرابط العضوي ما بين الشعر ذي العمود وبين النسق الفحولي. فالعمود رمز ثقافي وقيمي يجعل النص الشعري نصاً ذكورياً محروساً ومحمياً ويجعله نسقاً ذكورياً يمنع دخول التأنيث إليه ويتخذ لذلك وسائل شتى رأينا بعضها وسنرى مزيداً منها.

4 ـ 3 إذا قلنا إن الثقافة تتوسل بوسائل عديدة من أجل فرض شرطها النسقي فهذا يعني أن الشخوص الاجتماعية تتحرك بوصفها كائنات ثقافية مسيرة ذهنياً وكأنما هي مبرمجة فعلاً حسب المقتضى الثقافي، وحينما يكون هارون الرشيد رجلاً من ذوي العشق لمجالس الشعر والطرب وممثلي هذين الفنين فإنه في الوقت ذاته يملك في داخله كائناً آخر، وهو كائن مبرمج حسب مقتضى الثقافة، وإذا ما كان من العيب على السيدات أن يكنَّ مثل الجواري فليس لهذا الرجل إلاّ أن ينصاع لذلك الشرط. وهذه حال الشخوص الاجتماعية التي لا تسمح لها الثقافة إلاّ أن تلعب الأدوار المرسومة ثقافياً، ولذا فإن تصرفات البشر تحدث عبر هذا الدافع وبواسطة هذا الوازع.

وحينما نأتي إلى (الرواة) نتذكر أن الراوية الشفاهي كان هو الوسيط العلمي والثقافي الذي يحمل معارفنا ويعبر بها المسافات والأزمنة لكي يوصلها إلينا.

والراوية كائن ثقافي يتحرك حسب الوازع الثقافي، ومن هنا فإنه أحد حراس الثقافة الأمناء. وهذا يعني ـ فيما يعني ـ أن شعر المرأة كان تحت تصرف الرواة فيما يروون وفيما يحجبون.

وهناك مؤشرات تشير إلى وجود شاعرات لا نعرف لهن شعراً، أي أن الرواة تجاهلوا شعرهن. فزهير بن أبي سلمى له أختان شاعرتان[12]، كما أن للخنساء بنتاً شاعرة[13]. ولا نعرف عن شعرهن شيئاً. كما أن هناك ما يشير إلى شعر للخنساء لم يصل إلينا وهو ما جعل أحد الباحثين يلاحظ أن شعر الخنساء مقطعات كله[14]، مما يعني تدخل الرواة في حجب الشعر. بل إن أحد الرواة الشعبيين المعاصرين أشار صراحة إلى تدخله في نصوص النساء

بالانتقاء والحذف وبالتعديل[15].

وللنساء الشاعرات دور في ذلك أيضاً إذ كل ما تشير إليه الروايات عن ليلى الأخيلية يوحي بذلك، حيث نلاحظ أن وفاداتها على الخلفاء وطلبهم منها أشعاراً عن حبيبها توبة بن الحمير يجعلها تقول عنه أشعاراً قيلت بعد موته، وكأنها مراث ولا تروي في هذه المجالس أشعاراً عنه وهو على قيد الحياة. وهي بهذا تشارك في الحذف والحجب، أي أنها تلعب دور (الراوية) كما هو مرسوم ثقافياً.

وهذا يعني أن الرواية فعل ثقافي يسير وفق شروط ثقافية يتحكم فيه النموذج الفحولي، وما وافق هذا النموذج فهو ما يستحق الرواية وما خالفه فلا.

ولا ريب أن فعل الرواية هو فعل تسويقي يخضع لشروط السوق ورغبات المستهلكين، وفي هذا المعنى تكون (الرواية) استجابة للذائقة السائدة وما تبتغيه هذه الذائقة. وهذا حجب الشعر ذا النسق غير الفحولي، لأن المطلوب ثقافياً هو الفحولة الشعرية لا سواها.

وحينما نتحدث عن (الرواية) فلا بد أن نشير هنا إلى أن المرأة تعتمد اعتماداً كلياً على الرواية والوسيط على عكس الرجل. إذ لا بد للمرأة من وسيط يوصل شعرها إلى الآخرين، خاصة أن المرأة لا تكتب وقد جرى منعها من الكتابة[16]، كما أن قدرتها على الاتصال الجماهيري في أسواق الأدب ومجالسه محدودة وقاصرة، ولذا فإن الرواية هي الوسيلة الوحيدة لتوصيل شعرها، وما دام الرواة خاضعين للشرط الثقافي الفحولي فهذا معناه إحكام الحصار على الشعر النسوي وحجبه عن النور ومنعه من الوصول.

وهذا ما نفترض حصوله، إذ لا يمكن أن نتصور أن خمسة عشر قرناً من الزمان لم تنتج سوى بضع شاعرات عربيات. هذا أمر لا يمكن تصوره، خاصة أننا نتحدث عن بيئة شفاهية أمية يتساوى الناس فيها مع لسانهم اللغوي، ولا يحتاج الشعر في مثل هذه البيئة إلى دخول المدارس وتعلم الصنعة، يتساوى في ذلك الرجل والمرأة. فامرؤ القيس وفحول الجاهلية يتساوون مع أي امرأة في زمانهم من حيث التعلم أو عدمه، وثقافة الجميع متماثلة. ولئن فهمنا أسباب غياب المرأة عن العلوم والمنطق والتأليف التي تحتاج إلى تعليم واكتساب مدرسي إلاّ أن الشعر غير ذلك. وهذا هو ما يدفعنا إلى توجيه الاتهام إلى الرواة والمدونين ويشمل ذلك ذوي النساء من رجال الأسرة والعشيرة والحي الذين هم حراس الثقافة وحُراس عمود الفحولة.

تلك أسباب وهناك غيرها. وسنرى هنا أن المرأة نفسها أسهمت في تمييع دورها الإبداعي الشعري عبر وقوعها في مأزقين نقف عليهما هنا.

## 5 ـ 1 المأزق الأول: تأنيث الشعر أم تفحيل الشاعرة:

كانت مي زيادة ترى أن الرجل يتأنث حينما يأخذ نفسه إلى عالم الإبداع الأدبي والفني، وهي على شيء من الصواب في ذلك، غير أن التجربة الثقافية العربية مع الشعر العمودي ـ تحديداً ـ تشير بقوة إلى أن هذا الجنس الإبداعي فن فحولي موغل في فحوليته، ولذا يجري دوماً تفحيل الداخل إليه، حتى النساء من الشاعرات. ولدينا مثال صارخ من ليلى الأخيلية التي تقول[17]:

نحن الأخايل لا يزال غلامنا حتى يدب على العصا مشهورا

تبكي الرماح إذا فقدن أكفنا جزعاً وتعلمنا الرفاق بحورا
ولنحن أوثق في صدور نسائكم منكم إذا بكر الصراخ بكورا

وهذا نص لا يقوله إلاَّ أعرق الفحول فحولية، ولا يمكن أن نتصور ليلى الأخيلية وهي تقول هذه الأبيات إلاَّ على أنها نموذج فحولي تتكلم ـ لا بلسانها المؤنث، بل بلسان الثقافة الفحولية التي تحتل ذهن الشاعرة وتوجه لغتها وخيالها وذائقتها.

وهذا طبعاً يشير إلى أن المرأة العربية دخلت إلى الشعر ـ قديماً ـ خاضعة لشروط النموذج الشعري. ولم تسع إلى تأسيس نسق شعري مختلف. وهي تدخل إلى عمود الشعر مدفوعة بالرغبة في أن تكون (مثل) الرجال وتقول شعراً (مثل) أشعار الرجال وتكون فحلة مثلما أنهم فحول، ولم تفكر بالتأنيث على أنه قيمة إنسانية ويمكنه أن يكون ـ أيضاً ـ قيمة جمالية إبداعية. كانت الفحولة وحدها هي القمة الإبداعية، ولم يكن للتأنيث مجال لأن يكون قمة إبداعية أخرى.

ولقد تضافرت الجهود والظروف على تفحيل الشاعرة بدلاً من أن تسعى الشاعرة إلى تأنيث القصيدة.

ولو تذكرنا الآن المرويات عن خيمة النابغة وما جرى فيها من حوارات كانت تتعامل مع (الخنساء) على أنها تلميذة جديدة في مدرسة الفحول. وكيف كان يجري تدشينها (وتدجينها) لكي تكون فحلة تضارع الفحول وتبزّهم في الفحولة (وليس في التأنيث). وجرى من حسّان بن ثابت أن ظل يلاحق الخنساء ويحاول إغراءها بهجاء بعض الشعراء، وكأنه بذلك يريد منها أن تثبت لرجال عمود الشعر وخيمة الفحول أنها فحلة الفحول هجاءة رنانة خطرة اللسان وسليطة البيان كشأن الفحول[18].

وتشيع في أشعار الخنساء إشارات فحولية متنوعة مثل (طلب الثأر) و (الفخر) حتى نسب إليها أفخر بيت قالته العرب وهو بيتها المشهور (وإن صخراً لتأتم الهداة به.. إلخ)[19]. وكذلك كانت ليلى الأخيلية شاعرة هجاءة ومدّاحة[20]. ومثل هذا كانت علية بنت المهدي شاعرة فخريات وهجائيات.

هذا كله يشير إلى أن المرأة قد أسهمت في حجب التأنيث وقمعه والحيلولة دون نشوء نسق إبداعي أنثوي. وما ذاك إلاً لأن المرأة لم تأخذ بطريق (الاختلاف)، ولم تسع إلى استكشاف قيمها الخاصة عبر تعرفها على ذاتها بوصفها ذاتاً مختلفة ومن ثم فهي ذات قابلة للتميز بواسطة اختلافها.

إن طلب المرأة للمساواة والتساوي مع الفحول جعل الفحولة هي الغاية الأسمى إبداعياً، وبالتالي تكون الأنوثة دونية وضعفاً.

وهذا ألغى المرأة والتأنيث عبر دمجها في الفحولة من جهة وعبر تأكيد لا شعرية التأنيث ولا جماليته.

وبما أن المرأة ـ قديماً ـ لم تكتشف طريق الاختلاف فإنها لم تبصر طريقاً للتميز، وهذا أحد العوامل التي قتلت صوت الأنوثة في تاريخ الشعر العربي العمودي على مدى قرون من الفحولة الإبداعية.

### 5 ـ 2 المأزق الثاني: المرأة البكّاءة:

بما أن المرأة ـ قديماً ـ لم تكتشف طريق (الاختلاف) ورضيت بشروط النسق السائد وتقاصر طموحها كي تكون ـ فحسب ـ مساوية للشعراء الفحول فإن هذا جعلها عرضة للتقليص المستمر، وهذا طبعاً هو ما يمليه الشرط الثقافي من حيث إن المهيمن لا يرى في

أولئك المحاكين له منزلة خاصة، ولكنه يرى الاختلاف الذي يقود إلى تحدي السائد ومناهضته وتقديم بديل منافس له. وهذا ما لم يحدث في التجارب الإبداعية القديمة نسوياً على مدى قرون، مما قلّص عدد الشاعرات وجعلهن رقماً ملغياً في التجربة الشعرية التاريخية، ثم إنه أدى إلى تحقير إنجاز من قلن شعراً ـ على قلتهن ـ. ولذا نقرأ في الأغاني هذه المقارنة بين حسّان والخنساء فيقول: حسّان شاعر والخنساء بكّاءة (2/ 16).

هذه المرأة التي سعت بكل ما أوتيت من سعي لكي تدخل إلى نادي الفحول وتجلس في خيمتهم تحت قيادة النابغة وزمالة حسّان تنتهي بأن تخرج من مصطلح الشعر وتحبس في خانة البكاء.

هذا هو حكم النسق عليها وعلى أي إبداع يركن إلى (المشاكلة)[22] ويكتفي بنشدان المساواة. هذه المساواة بين غير متساوٍ مع كائن مسيطر ونسق مهيمن وهي ما تنتهي بمن طلبه إلى الإلغاء.

وفي سبيل الإلغاء والحذف جرى النظر إلى فن الرثاء على أنه فن نسائي، وعقدت المقارنة بينه وبين النياحة وصار النظر إلى شاعرات هذا الفن بوصفهن نائحات وفنهن فن النوائح[23].

وهناك دلالات شعرية تشير إلى تعالي بعض الشعراء الفحول على (الرثاء) مثل الفرزدق الذي تمنع عن رثاء زوجته النوار، ولم يتمالك جرير نفسه عن الاعتذار الضمني عن رثائه لزوجته وافتتح نصه بجملة تتضمن هذا الاعتذار وتوحي بعدم وجاهة حدوث ذلك من رجل فحل، فقال مفتتحاً نصه (لولا الحياء لهاجني استعبار)[24]. وكلمة (الحياء) هنا تشير إلى الضاغط النسقي الذي يستعيب هذه الرقة على فحل.

وإن رأى الفحل أن الرثاء فن نسائي لا يليق بالرجال فإن النساء الشاعرات أنفسهن لا يرثين في أشعارهن إلاّ الرجال، ولم تقل الخنساء شعراً في امرأة ـ قط ـ ولا حتى عن نفسها وذاتها الوجدانية. كل هذا لأن الضاغط النسقي لا يسمح للتأنيث والذات الخاصة أن تكون ذات شأن، وتمّت برمجة المرأة على هذا التصور حتى أصبح نوعاً من اليقين يتردد على ألسنة الرجال والنساء معاً، حتى لقد صرحت إحدى الشاعرات حديثاً بأن قالت إن (القصيدة مغامرة شعورية يصعب أن تخوضها المرأة)[25].

ومن الطريف أن هذا الكلام يصدر ـ اليوم ـ عن امرأة شاعرة تقدم نفسها على أنها مبدعة ومناضلة إبداعياً، مما يعني أن الذي يتكلم فيها وعبرها هو النسق الثقافي الذي غرس فينا جميعاً الشعور بأن الشعر فحولي وليس خطاباً أنثوياً. ونجد صدى هذا في صحافة الأدب الشعبي حيث جرى مؤخراً استفتاء صحفي عن النساء الشاعرات فجاءت الإجابات سلبية بشكل شديد وكان عنوان التحقيق ينص على أن (الشعر النسائي وهم ولن يستحيل حقيقة أبداً)[26]. وهذا حكم على ما كان بأنه وهم كما أنه حكم على المستقبل أيضاً، وفي ذلك إلغاء للمرأة كجنس وللتأنيث كقيمة من أن يكون لهما موقع في شعر هو ذو نسق فحولي. ويشترك في تعزيز هذه الفحولية شخوص الثقافة من رجال ونساء.

ـ 6 ـ

والسؤال الآن هل حسمت المعركة الثقافية لصالح النسق الذكوري وتمّ فعلاً حصر الإبداع الشعري بشرط الفحولة...؟

وقبل الإجابة على هذا السؤال لا بدّ أن نذكر بما افتتحنا به

كلامنا وهو أن (التأنيث) مفهوم نسقي لا ينحصر على فعل المرأة، ولكنه قيمة جمالية إبداعية توازي مفهوم (الفحولة) ويشترك في إنتاجه الرجال والنساء معاً.

وإذا قلنا هذا وضبطنا فهمنا على هذا الأساس فإننا حينئذ نشير إلى مسألتين مهمتين هما:

أولاً ـ هناك علاقة عضوية صارمة ما بين الشكل العمودي الشعري من جهة والفحولة من جهة ثانية. وكل شعر عمودي فهو بالضرورة شعر فحولي. والتجربة تشير إلى ذلك بجلاء وانتظام ولم يحدث قط في شعرنا القديم كله ـ حتى في الموشحات ـ أن دخلت عناصر تأنيث النص الشعري إلاّ بعد تكسير عمود الشعر وتهشيمه ـ كما فعلت نازك والسيّاب ـ ومن بعد ذلك انفتح القمقم وخرج العفريت المؤنث، وجاء (تأنيث الشعر) فعلاً على يد رجال ونساء، وظهرت أسماء النساء بكثرة وبإبداع ملحوظين.

ثانياً ـ لا يتحقق الإبداع والتميز إلاّ بواسطة الاختلاف. ولذا لم تبدع المرأة قديماً لأنها كانت تتخذ من المساواة طريقاً لها وكانت تطمح إلى محاكاة الفحول، وأدخلت نفسها في مشروع للتفحيل لم العمودية تشير إلى ذلك، ولكانا مجرد رقمين فارغين في جدول تحتله عمالقة الشعر وفحوله على مدى قرون.

ولكن اختلافهما قادهما إلى الخروج أولاً في عام 1947 ثم أعقبه تميز إبداعي في عام 1948 وجاء النسق الجديد.

والشعر إذا لم يكن خطاباً أنثوياً فهو ناقص في نسقه الإنساني وسيكون انحيازياً ومتعالياً وأنانياً. وهذه كلها عيوب في الشعر القديم.

## الهوامش

(1) انظر: عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد 18 الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1987.

(2) انظر الفصل السابق.

(3) عالجنا موضوعي (الاستفحال) و (التفحيل) في بحثين مستقلين كجزء من مشروع دراسة الأنساق الشعرية الثقافية. وذلك في كتابنا (النقد الثقافي).

(4) انظر البحث الخاص بقراءة القصيدة الحرة. الفصل السابق.

(5) عبد الله الغذامي: المرأة واللغة 85 المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1996.

(6) عن علية وأخبارها انظر الأغاني 9/ 90 مكتبة الرياض الحديثة. الرياض د. ت.

(7) ورد في الأغاني أن هارون الرشيد طبع على جبين أخته علية قبلة وهي في فراش مرضها ثم أسلمت الروح وماتت.

(8) السابق 9/ 78، 79.

(9) منديل الفهيد: من آدابنا الشعبية في الجزيرة العربية، قصص وأشعار نساء العرب 2/ 6، 8، 10، 13.

(10) جريدة (البلاد) 8/ 5/ 1998.

(11) عن أم نزار الملائكة انظر: بنت الشاطىء: الشاعرة العربية المعاصرة 44 دار المعرفة القاهرة 1965.

(12) الأغاني 9/ 150.

(13) عمر فرّوخ: تاريخ الأدب العربي 317 دار العلم للملايين. بيروت 1969.

(14) السابق 318.

(15) منديل الفهيد: من آدابنا الشعبية 5.

(16) عن منع المرأة من الكتابة انظر عبد اللّه الغذامي: المرأة واللغة ـ 111.

(17) الأغاني 10/ 76 وانظر الحماسة لأبي تمام 2/ 393، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة محمد على صبيح. القاهرة 1955.

(18) الأغاني 2/ 157 وعن مجلسها مع النابغة انظر 8/ 188، و9/ 156.

(19) الأغاني 13/ 140، 14/ 112.

(20) السابق 10، 78، 79.

(21) عمر فرُوخ: تاريخ الأدب العربي 2/ 187.

(22) عن مصطلحي (المشاكلة) و (الاختلاف) انظر عبد اللّه الغذامي: المشاكلة والاختلاف 11، المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1994.

(23) بروكلمان: تاريخ الأدب العربي 1/ 164 ترجمة عبد الحليم النجار. دار المعارف بمصر 1968، وانظر كذلك: غرونباوم: دراسات في الأدب العربي 137 ترجمة إحسان عباس وآخرين. مكتبة الحياة. بيروت 1959.

(24) ديوان جرير 154 دار صادر/ دار بيروت 1960.

(25) هي الشاعرة بديعة كشغري. عكاظ 26/ 5/ 1998.

(26) عكاظ 19/ 5/ 98.

# النص الأزرق

## هل الرواية رجل أبيض

ـ 1 ـ

هل الرواية رجل أبيض...؟!

لقد أفلح الرجل الأبيض بأن يستثمر المعطى الحضاري الإنساني ويستجمعه تحت إرادته عبر جهود جبارة امتدت مدى التاريخ كله ليصل مجهود الرجال ويثمر عن ترتيب البيت الإنساني ترتيباً هرمياً يقف على قمته رجل أبيض. فصارت الحضارة ذاتها رجلاً أبيض واتسمت بهذه السمات.

وهذا أمر ما تمّ إلاّ بواسطة عمليات تهميش متواصلة أدت إلى فرز الأدوار وتمييز الأجناس والأعراق وانتهت إلى نشوء مركزية حضارية ذكورية أولاً ثم بيضاء بعد ذلك.

ولقد كان السرد أحد هذه المستخلصات الثقافية، إذ إن السرد في الأصل لم يكن سوى ذلك الجانب الأنثوي في الخطاب اللغوي. فالأصل أن الحكاية أنثى. تنتجها المرأة وتعيش فيها وبها. تاركة الفلسفة والشعر والكتابة للرجل. ولعل مثال ألف ليلة وليلة أصدق الأدلة على أن الحكاية اكتشاف أنثوي. غير أن الأمر لم يدم على حاله الأولى، وجاء الرجل الأبيض ليمد يده إلى مملكة الحكي

ويبتكر (فن الرواية) ويتصدى الرومانسيون من الرجال البيض الأوروبيين ويحولون الحكي من الشفاهية والفطرية إلى التدوين والكتابة ومن الجماعية إلى الفردية، ويخطفون بذلك الحليب من ثدي الأم إلى علب المصانع ويطبعون عليه علامة تجارية خصوصية. وبذا جاء (المؤلف) وجاء (الكتاب) وجاءت التسمية ومعها العنوان وحقوق الفرد وحقوق النسب، حيث النسب مشروط بالأب وموسوم بالسلالة المذكرة.

من هنا صارت الرواية رجلاً أبيض، وهي في الأصل حكي منتمٍ للكائن الفطري، كائن جماعي وإنساني (أنثوي).

ـ 2 ـ

## اللفظ ذكر والمعنى أنثى:

كان المعنى أنثى واللفظ ذكراً. هذا ما يبدو عليه أصل الأشياء[1]. غير أن الفلسفة (ومعها علم البلاغة والمنطق) جاءت لتخطف المعنى وتؤطره وتدخله في عبودية تامّة للفظ. ويتم تدجين المعنى وترويضه وحبسه في بيت الطاعة ليكون خاضعاً خضوعاً تاماً للفظ لا حياة له إلاّ به، حتى صار اللفظ قوّاماً على المعنى ووصياً عليه.

وعبر هاتين الحادثتين، حادثة خطف الحكي وتحويله إلى جنس كتابي وملكية خاصة، وحادثة تدجين المعنى ودمجه تحت مظلة اللفظ، جاء فن الرواية ليكون نوعاً أدبياً متلبساً بالذكورة ومنقاداً لشروطها حتى إن المرأة ذاتها صارت تستقبل السرد الروائي بوصفه فعلاً من أفعال الرجال. ومثال على ذلك نرى في رواية

(وداعاً للسلاح) أن جوديت فيترلي تشير إلى تساقط دموع القارئات ليس حزناً على المرأة التي ماتت وإنما هو حزن من أجل فريدريك هنري، البطل الذي أظهره النص بوصفه ضحية لظروف كونية. وكما تقول جوديت فيترلي فإن دموع النساء تسيل من أجل الرجال[2].

لقد كانت دموع الخنساء في القديم من أجل الرجال وها هي المرأة تذرف دموعها أمام المشهد السردي من أجل الرجال ـ أيضاً ـ، ذلك لأن الرواية قد سرقت من المرأة حتى صارت متعة السرد متعة ذكورية ـ كما تلاحظ لورا ميلفي[3]. وجرى تدجين المرأة وتدريبها لكي تقبل بهذا الشرط الثقافي، وظلت المرأة معزولة وغائبة عن السرد بوصفه رواية ذكورية وكتاباً للرجال. أولاً لأن المرأة ظلت في إطار الأمية بعيدة عن مهنة القراءة مثل بعدها عن مهنة الكتابة بوصفهما مهنتين ذكوريتين. وحينما تدربت المرأة على القراءة لم تتدرب أن تقرأ بما أنها أنثى ولكنها صارت تقرأ بعيون ذكورية ـ كما لاحظت الباحثة (كولودني)[4].

## ـ 3 ـ

هذه خلفية ثقافية تشير إلى أن لدينا ثلاثة عناصر جوهرية هي فن الحكي، وسؤال المعنى، ومعضلة القراءة، وهي أمور ثلاثة انتهت حضارياً وثقافياً بأن صارت مركزيات ذكورية عبر الاستثمار أولاً ثم الاحتكار ثانياً.

وكما استولى الرجل على الشعر في قديم زمانه وحوّله إلى فن فحولي متعالٍ فإنه ـ أيضاً ـ قد استولى على السرد ودجن المعنى ووجه فعل القراءة واصطبغ ذلك كله بصبغة التذكير مع تغييب تام للمرأة.

ولكن وكما أن لدينا حادثة ثقافية أظهرت فيها المرأة القدرة على تهشيم عمود الذكورة، وهي حادثة حركة قصيدة التفعيلة، والتي بها تمكنت نازك الملائكة من تحطيم فحولية الشعر ومن ثم دفعت نحو (تأنيث القصيدة)[5]، فإننا هنا سنشير إلى حادثة مماثلة سعت فيها المرأة إلى أن تلعب لعبة التأليف لكي تهشم المركزيات الثلاث، مركزية السرد، ومركزية المعنى، ومركزية القراءة، وإذا ما تهشمت هذه المركزيات فإننا سنجد أن أذكى ألاعيب مواجهة التأليف الذكوري هي في لعبة (اللاتأليف) تحت غطاء التأليف. وهذا ـ في زعمي ـ ما تفعله رجاء عالم في مشروعها الكتابي، المثير للحيرة والدهشة، إذا ما قرأناه بشروط الثقافة السائدة. أما إذا نظرنا إليه من منظور مختلف فسوف نجد فيه علامة على وعي ثقافي يتحرك من تحت أسوار قلعة الثقافة الذكورية ومن وراء ظهر الإمبراطور الفحل.

**ـ 4 ـ**

إن التحول من السرد الشفاهي إلى السرد الكتابي كان تحولاً ثقافياً من التأنيث إلى التذكير. فالحكاية صارت (نصاً) وهي نص مكتوب، ومكتوب من قبل مؤلف محدد. وهذا المؤلف رجل. وإن كتبت المرأة ـ وهو أمر نادر في البدء ـ فإنها تكتب حسب شروط الكتابة. والكتابة فن من فنون الذكور مطبوع بالذكورة ومنغرس فيها. وهذا ما تمكن ملاحظته على أعمال الروائيات من النساء في الغرب، كما لاحظ إدوارد سعيد مثلاً على جين أوستن وتعزيز خطابها الروائي للمعطيات الإمبريالية[6].

ومن هنا فإن (الحكاية) لم تتحول إلى (نص) فحسب، ولكنها

بسبب هذا التحول صارت خطاباً ذكورياً يتمثل فيه النسق الفحولي في مركزية ثقافية واجتماعية ولغوية تفرض نفسها على قارئ وقارئة النصوص الروائية. حتى صار ذلك سنة من سنن الأدب وعرفاً من أعرافه. فالرواية نص مكتوب في كتاب ذي غلاف وعنوان ويحمل اسم مؤلفه وناشره. وهنا تأتي رجاء عالم لتصدر أول أعمالها في كتاب لا يحمل عنواناً ولا اسم مؤلفه ولا دار نشر. كتاب لا يتصف بصفات الكتب المعتادة والمسماة بالروايات.

كما أن من سنن الكتابة أن تأتي من فصول متتابعة تبدأ من الأول وتتصاعد في الترقيم، غير أن رجاء عالم تأتي بعملها هذا بادئة من النهاية حيث تحمل الصفحات الأولى الرقم (29) ويليه (28) وتستمر في التنازل حتى نصل للرقم (1) في صفحة 197 وأخيراً نصل إلى (صفر) في الصفحة 205. وهي نهاية الكتاب.

هذه هي رواية رجاء عالم الأولى ذات المسمى (أربعة/صفر)[7]، وفيها تسير أمور الترقيم من الأعلى إلى الأدنى من (29) بداية إلى (صفر) نهاية. مع إهمال الغلاف الأول أو وجه الكتاب من أي إشارة دالة عليه: ويأتي العنوان واسم المؤلفة على الغلاف الخلفي من الكتاب.

وحينما ندخل في لعبة النص نشاهد الرقم (أربعة) يمثل أمامنا بوصفه بطل النص فهو المتحدث الوحيد وهو القائل عن نفسه: أنا دوماً كنت أربعة (ص 62). ولن يفوتنا المعنى الرمزي لهذا الرقم إذ إنه رقم ظاهره التأنيث وباطنه التذكير، وعلى الرغم من أنوثة الرقم لفظياً وكتابياً إلاّ أن الإحالة إليه لغوياً تكون بضمير المذكر. وهنا نفهم معنى كلمة (أنا دوماً كنت أربعة) حيث إن ذلك إعلان عن حال التأنيث ومكانة المؤنث ثقافياً حينما يعامل بشروط التذكير.

والأصل الأنثوي هنا يحال إلى تذكير، مثلما أن نظام الترقيم يبدأ من أعلى وهو الأصل ثم يتدنى إلى الأسفل وهو الصفر ولذا صار العنوان من الخلف وليس على الوجه.

ومثل ذلك تكشف الرواية عن أجساد بلا أجساد، فالجسد التام جسدياً يبدأ في فقدان أعضائه واحداً تلو الآخر، وهذا البطل (أربعة) يفقد قدمه ثم أصابعه ويفقد عينيه (ص 54) ويعلن عن انقطاع نفسه ص 64 ثم يفقد صوته (ص 69) وبعد ذلك يفقد لونه ومسمعه (ص 74) ويعلن أن قدميه صارتا كالقطن (ص 78).

إنه جسد بلا جسد، وشيء لا شيء و (أربعة ليس بندقية ولا رجلاً - ص 196).

وبما أنه جسد بلا جسد فإن النص نفسه نص بلا نص، لأن الحكاية ليس فيها حكاية. وهم يريدون حكاية ويريدون قصة، ولكن من هم هؤلاء المدعوون بهذا الاسم الغريب: (هم) أين (هم) ومن (هم)[8].

هذا الضمير المخيف الذي يواجه الأنت ويرعبه ولكنه يأتي بلا قصة وبلا حكاية وليس له إسم. وليس لدى (أربعة) اسم يدعو (هم) به. ليته يأتي بلا اسم (ص 47). وليته يأتي بلا قصة. غير أنه يحتاج إلى اسم وإلى قصة.

وبما إن القصة لا تأتي إلاّ إذا كان لها قصة والجسد لا يكون إلاّ عبر جسديته، وبما إن أربعة لا يملك اسماً ولا قصة فإن مصير كل شيء يؤول من الكمال والأصل إلى النقص والتفتت ويحدث تحطيم المدرسة وتكسير الأبجدية، وبعثرت الأرقام، وتفريغ المنزل من ساكنيه ثم يجري إحراق القرية.

كل هذا يجري في رواية رجاء عالم (أربعة/صفر)، وهذا يفضي إلى أن تكون الرواية في كتاب بلا عنوان أي في كتاب غير مكتوب أو في نص غير مسرود.

وهذا بالضبط ما تفعله الكاتبة هنا إذ إنها تقدم لنا رواية تتجاهل كل شروط النص الروائي وأعرافه، وهي هنا تفعل ذلك عن تعمد وقصد من أجل إرباك النص السردي ونزع السردية من السرد والانكتابية من المكتوب، وبما أن الرواية رجل فإن المرأة تتحول إلى نص غير نصوصي وإلى سردية لا حكاية فيها والرقم أربعة يفقد أنوثته عبر إحالته إلى ضمير مذكر.

أشير إلى أن الكاتبة تقْدم متعمدة على تكسير السرد وتهشيم الحكاية، قاصدة الإرباك وبعثرة الأوراق، وأقدمت على إحراق كل ما هو رمز كتابي ذكوري كالمدرسة والأبجدية والأرقام ونظام الكتابة كالعنوان والمؤلف لكي لا يجد السارق ما يمكنه أن يسرقه على طريقة الدفاع بالأرض المحروقة..

هذه إحدى وسائل الكتابة النسوية التي دخلت إلى تقاليد الكتابة فاكتشفت أنها تقاليد ذكورية، فلم تجد بداً من حرمان الرجل من متعة السرد حينما رأت أن السرد لا يملك متعة سوى متعة الرجل.

ـ 5 ـ

**ما لم يكتب لا يوجد:**

إذا كنا نقرُّ بأن الخطاب العالمي المعاصر ليس سوى قمة هرمية ذكورية أو هي (رجل أبيض)، وهذا هو نهاية مطاف الحضارة البشرية كراهن ماثل، فإنا ولا شكّ سنجد أن قراءة رواية (أربعة/

صفر) لرجاء عالم تفضي إلى مواجهة مع هذه الهرمية الفحولية البيضاء، وبما أن الأمر كذلك فإن الهامش ليس أمامه سوى واحد من حلين، إما أن يندمج في مظلة الهرم الذكوري الأبيض، وهذا حدث ويحدث باستمرار، أو أن يبحث عن لونه لكي يستعيد جناحه، وهذا ما حاولته جماعات السود في أمريكا وجماعات الحركات النسوية، وهو ما تشتعل به هذه الرواية كسؤال وكدعوى، (فالعصفور يحتاج جناحاً.. لكنه.. لكنه قطعاً يحتاج لونه الأزرق أولاً ـ ص 77) وفي سبيل البحث عن لونه الأزرق يكتشف (أربعة) أنه ليس بندقية ولا رجلاً (ص 196)، وهنا يفقد صورته واسمه ويبدأ بفقدان أعضائه واحداً تلو الآخر ويصبح فجأة (ولد المرآة ـ ص ص 151، 161، 210) وبما أنه كذلك فإنه يصبح خارج الدائرة.

ماذا يفعل من هو خارج الدائرة...؟!

في هذه الرواية نجد حلاً أنثوياً لمعضل الهامش الواقف خارج الدائرة، والحل هو أن تدخل الدائرة فيه (80 ـ 81). هذا هو الحل الذي سيحتوي العالم بدلاً من أن ينطوي هو في العالم.

من هنا تأتي الرواية لتقدم العالم بوصفه نصاً غير قابل للانكتاب وما لم يكتب لا يوجد (ص 13).

وبما أن ما لم يكتب لا يوجد فلا بد للرواية أن تثبت أن الرواية بوصفها رجلاً أبيض هي عالم غير مكتوب وإن انكتب بواسطة اللفظ التقليدي، ولهذا فإن نص (أربعة/صفر) يأتي ليسلب السرد من الرواية والمعنى من اللفظ والمقروئية من القراءة وكأنها تأخذ أسلحة الثقافة الذكورية وتجردها من ذخيرتها وما جدوى بندقية لا رصاصة فيها، خاصة إذا ما جاء (أربعة) بوصفه لا بندقية ولا رجلاً.

وبما أن فعل القراءة هو ثقافياً صنيعة ذكورية فإن القراءة ذاتها رجل، ومن هنا جرى تجريد هذا الفعل من فاعليته وصرت تقرأ اللفظ وتقرأ المكتوب ولا تخرج منه بدلالة. وهنا يأتي الحارس ليجد نفسه بلا محروس حيث لا يحرس الحارس (ص 196) وتتحول عمليات الكتابة والقراءة إلى فعل وهمي إذ كيف تصطاد الأشباح (ص 37).

إن رواية (أربعة صفر) نص ليس للقراءة ـ كما نعرفها ـ ليس ممتعاً وليس سهلاً وليس جلياً. إنه نص معقد وغامض وملغز ـ بالتعمد والقصد ـ قصد اللامقروئية وأنت لا تقرأ هذا النص للقراءة والفهم أو الاستمتاع وإن طلبته لذلك فلن تجد بغيتك.

إنك تقرأ لغزاً وعليك حل اللغز أو تقبله كعملية إلغاز.

هو نص قصد منه إثارة الحيرة والإرباك والذي يفلح في متابعة النص إلى آخره سيجد نفسه يتواطأ بالتدريج مع النص ضد كل ما هو عرفي ومعهود في نظام الكتابة، مما يعني أنه نص يسعى إلى تثوير القارئ والقارئة ليسخرا مع النص من أعراف الثقافة وأنظمتها حينما يجري كشف لغة هذه الثقافة وفضح أنساقها حينما تعجز عن أن تعني أو تحكي أو تعيد اللون الأزرق لصاحبه أو لصاحبته.

وإن كانت (الدائرة) عاجزة عن أن تنفتح لمن هو أو هي خارجها، فإن العجز هنا هو عجز الدائرة لا عجز الخارجين الممنوعين من دخولها. ولن تجد الدائرة بداً من أن تتنازل عن غلوائها وتسعى هي إلى الدخول في رحم المنبوذين وما لم يتم ذلك فإن النظام الثقافي سيظل عاجزاً وقاصراً ومعرضاً لهجمات المنبوذين كما فعلت هذه الرواية حينما عرَّت هذا النظام وكشفت عن عجزه وعن عدم قدرته على الانكتابية (وما لم يكتب لا يوجد).

## الهوامش

(1) حول ذلك انظر عبد الله الغذامي: المرأة واللغة 7، 16 الطبعة الثانية. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1997.

(2) انظر:

J. Fetterly: The Resisting Reader. 71 Indiana University Press Bloomington 1978.

(3) انظر:

L.Mulvey: Visual and other pleasure 14.26 Bloomington 1989.

(4) نقلاً عن:

J. Culler: on Deconstruction 51 Ithaca, New York 1982.

(5) انظر بحثنا (تأنيث القصيدة).

(6) انظر:

E. Said: Culture and Imperialism Chatto and Winddus. London 1993.

(7) رجاء عالم: أربعة/ صفر. النادي الأدبي الثقافي. جدة 1987.

(8) يتردد الضمير (هم) كثيراً انظر الصفحات 60، 61، 63، 68، 69، 71، 72، 73، 74، 79.

# القسم الثاني

# القارئ المختلف

# إذ يختلف القارئ تختلف القراءة

## مدخل

كنا قديماً نقول إن (المعنى في بطن الشاعر) غير أن زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه ناراً حارقة في بطن القارئ. لقد انكسرت مركزية المعنى ومركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى، وصار المعنى مبعثراً على وجه النص ينتظر قارئاً ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية. ونحن في هذه الدراسة نسعى إلى تتبع رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ لكي نرى هذا القارئ الجديد، القارئ المختلف، الذي لم يستسلم لما قيل ولكنه صار يشاكس ويجادل ويختلف.

إنه (يختلف) ولذا فإنه بعيد صياغة سؤال الإبداع وسؤال النقد ويعيد صياغة المفهومات وترتيب الأولويات، ومن هنا تأتي النظرة الثاقبة في أسئلة الما بعد: ما بعد الحداثة وما بعد النص وما بعد القراءة. وهذه هي فحوى فصول هذا الكتاب ولعل القارئ يجد نفسه مفتوحة للاختلاف معي ومزيد من الاختلاف، فإن حدث هذا فإن الكتاب سيكون قد حقق رسالته في نبش الأسئلة وفي إيداع المعنى في بطن القارئ.

# المعنى في بطن القارئ (...!؟)

«وإذا رأيت شخصاً يصف نفسه بالحكمة... حاولت أن أثبت له أنه ليس بحكيم».

**سُقراط**

ـ 1 ـ

«كانت الوردة اسماً، ونحن لا نمسك إلاَّ الأسماء».

هذه آخر جملة في رواية (اسم الوردة)[1] لأمبرتو إيكو.

وهي تمثل لحظة التلاشي، مثلما أنها جملة النهاية.

إنها نهاية الكتابة ونهاية المؤلف. ومن ثم فهي انعطاف النص باتجاه مصيره المجهول. حيث يفرغ الكاتب وينصرف مبتعداً عن النص. ويدخل النص بعد ذلك في رحلة التحول والاغتراب بعيداً عن أبيه وعن داره، وعن عالمه الذي ترعرع فيه.

ولا ريب أن (أدسو) الراوي السارد في رواية اسم الوردة كان يحس بالفراغ الرهيب الذي يسبح فيه النص مثل نجم في فضاء سماوي سحيق، ولذا أعلن عن موقع نجمه النصوصي هذا حيث يقول:

أترك هذه الكتابة لا أدري لمن،

ولم أعد أدري حول ماذا.

إنه لا يدري، ولم يعد يدري، ولكنه قد كتب نصّاً وروى حوادث تجمعت بين دفتي كتاب وصارت مادة للقراءة وللفهم وللتفسير، أي أنها مادة للقارئ، ولم تعد ملكاً للكاتب.

لكن من هو هذا القارئ، وأين هو، وماذا سيفعل بالنص...؟

لو عرف أدسو جواب هذا الأسئلة لصار بيده أن يمسك ما بعد الأسماء، وأن يسيطر على مستقبل النص. ولكنه ـ ونحن مثله ـ لا نمسك غير الأسماء.

والأسماء محدودة، وبسبب محدوديتها صارت أقل من المسميات ولذا تحتم اشتراك مسميات كثيرة في اسم واحد لانحصار الأسماء في حد، ومجاوزة الأمور كل حد ـ حسب تعبير ابن سينا ـ2.

وهذا الاشتراك يكسر كل إمكان للحصر، ما يجعل أدسو على حق حين يعلن أنه لم يعد يدري. لقد صارت الوردة ـ عنده ـ مجرد اسم يتجه إلى قارئ مجهول يتولى تأليف الاسم مع مسمى لا يمكن حصره أو تحديده.

هنا يجب علينا أن نسأل: هل الكتابة تسمية؟ بمعنى أنها تمنح الأشياء أسماء.

لقد قال أرسطو في كتابه إن الاستعارة هي إعطاء الشيء اسم غيره. وبلاغيونا يجعلون المجاز في نقل الكلمة من معنى إلى معنى آخر. ويستخدمون مصطلح المجاز تعبيراً عن التجاوز والتحول فإذا جاز المتكلم باللفظة من حال إلى حال فذلك هو المجاز[3].

وهنا فإن الكتابة لا تسمي، ولا تؤسس التسمية، ولكنها تقلب التسمية وتجوز بالألفاظ والأسماء إلى غير ما هي له. إنها عمل مضاد: ضد التسمية وضد العرف.

والكتابة لا تسمي الأشياء لأن الأشياء تملك أسماءها قبل أن تكون الكتابة. وإنما الكتابة تحدث كي تفكّ وتقوّض العلاقة التاريخية والعرفية ما بين الدال والمدلول (الاسم والمسمى) ما بين الشيء والكلمة، ما بين الذهني والملفوظ.

وبذا فإنها تحيل الأشياء والذهنيات والمتصورات إلى (حالة) وهذه الحالة تقوم بوصفها اسماً جديداً ومختلفاً. وهذا الاسم الجديد الذي نمسك به لم يكن جديداً إلاّ من حيث إن علاقة جديدة نشأت فيه بعد انتقاله وتحوله عن مسماه القديم. فالقديم هو المسمى (الشيء، المدلول) وإذا تحرر الاسم من مسماه صار حالة مفتوحة قابلة للتسمية بفعل القارئ وبمفعول القراءة. ويكون الدور الأجل لفعل الكتابة هو تحرير الأسماء وفكّ ارتباطها من مسمياتها، ومن ثم تفتحها على مسميات لها صفة الاحتفالية والجماعية والتنوع والاختلاف والتحول. وهذا هو ما تفعله الكتابة حيث لا تكون تسمية وحصراً ـ أي مجرد تكرار ـ ولكنها فتح وإطلاق.

وربما يتجلى ذلك بوضوح فيما تعارفنا عليه بلاغياً بمصطلح الكناية. وإن كان المصطلح يخص حالة واحدة من حالات الكتابة فإن الأدب في حقيقته ليس سوى كناية عريضة تصرف اللغة من حال إلى حال، حيث تكني اللغة ولا تصرّح، وتتحايل على التسمية ولا تدقق.

وما دمنا نتكلم عن التسمية والأدب فلننظر إلى كنايات من مأثوراتنا الأدبية، مثل الكناية المشهورة (كثير الرماد). وهي مثال

على التحول من التسمية إلى الاطلاق، حيث يتم فكّ العلاقة بين الدال والمدلول. والأصل البلاغي فيها أنها كناية عن (الكريم) أي ليست تصريحاً وليست تحديداً، وليست تسمية.

وهذه شبه جملة تعمدت الانصراف في التعبير فتجنبت الكلمة المقصودة وانصرفت عنها، مثلما أنها تجنبت ظاهر دلالتها.

فالعبارة ـ إذن ـ تقوم على النفي والحذف أولاً. إذ تنفي كلمة كريم وتحذفها، مثلما تنفي الدلالة الصريحة لعبارتي كثير الرماد إذ إن المقصود ليس هو الإخبار عن رماد كثير متجمع لدى الباب الخارجي للمنزل. وهي ليست رسالة موجهة إلى عمال النظافة.

وإذا ما كانت العبارة تتجنب استخدام كلمة كريم، وتتجنب ظاهر دلالة الكلمات، فإن عمليات النفي والحذف ضرورية لحدوثها بوصفها قولاً أدبياً. وهذا النفي والحذف هو ما سيؤدي إلى الإثبات أخيراً. ومن هنا فإن العبارة تعتمد على سلسلة من الأسباب التي يترتب بعضها على بعض إلى أن نخلص إلى نتيجة تتوّج تلك الأسباب. ولكن الأسباب يتم حذفها أخيراً ونحصل نحن على النتيجة ـ فحسب ـ.

وكثير الرماد تقتضي كثرة الإيقاد الذي يقتضي كثرة الطبخ الذي يقتضي كثرة الأكلة الذين يقتضون وجود ضيوف كثيرين.

فالدلالة مبنية على صفة (الكثرة) وهذه الكثرة مبني بعضها على بعض، ويستدعي بعضها الآخر. ثم يتم حذف كل هذه المقدمات والاحتفاظ بالنتيجة.

كل ذلك لكي نقول عن إنسان ما إنه كريم، أو بتعبير آخر: كل ذلك لكي نقول أدباً.

إن التسمية لا تحقق الأدب، ولكن فكّ التسمية وإدخالها في حالة إنشائية هي التي تفتح مجال «الأدبية».

* * *

ولكن ماذا عن هذه الحالة الإنشائية.. هل هي تسمية بديلة..؟ بمعنى أن عبارة كثير الرماد تصبح مرادفاً دلالياً لكلمة كريم، وتكون حينئذٍ تسمية عرفية تُجارِي نظام التسميات.

هذا افتراض يؤدّي إلى إلغاء الأدبية والقضاء على العلاقات الإبداعية المتبادلة بين النص والقارئ. ولقد أسهمت البلاغة التقليدية في بثّ هذا الحسّ المضادّ للإبداع وللفعل القرائي، حيث أشاعت كتب البلاغة تفسيرات محددة لمجموع من الكتابات الرائعة فأغلقت مجالات النصوص، وجعلتها نظاماً آخر للتسمية يجبر الدال على مدلول مقنن. ولكن القارئ المتأمل يستطيع تحرير النص من سلطة التفسير، ومن ثم إطلاق النص مرة أخرى لكي يكون دالاً عاماً floating ومدلولاً ينزلق sliding حسب تعبير جاك لاكان[4].

ولا شكّ أننا نستطيع ـ اليوم ـ أن نستخدم أدبياً عبارة كثير الرماد، من دون أن نقصد بها صفة (الكرم). وهذا وحده هو الذي سيجعلها تظل كناية وتظل أدباً. إنها تعبير أدبي يحمل وجوهاً من الدلالات الممكنة والمفتوحة، وهي تحمل إمكانية السخرية والمفارقة مثلما كانت تعني المديح للأوائل. ولو أطلقناها اليوم لحملت توظيفاً نصوصياً ساخراً، إذ لو كثر رماد أحدنا حقيقة أو رمزاً لكان هذا علامة على قلّة حيلته وضيق ذات يده، وعلى بدائية حياته وحياة مدينته. وتظل العبارة كناية عن حالة وليست تسمية لها. تماماً مثلما لو قلنا عن سيدة اليوم بأنها (نؤوم الضحى) وهذا لن يكون كناية عن النعيم والوجاهة، ولكنه سيكون كناية عن الخمول والبطالة.

ـ 2 ـ

إن كنا نقول بقدرة النص على إطلاق التسمية، أو زدنا على ذلك وقلنا إن الأدب لا يكون إلاّ بهذا الإطلاق، وألمحنا إلى دور البلاغة التقليدية بوصفها سلطة مطلقة تحتكر التفسير وتفرضه، وتقيد النص من جهة والقارئ من جهة أخرى، وتدّعي ملكية المستقبل والسيطرة على تاريخ النص وحركته من خلال قوانينها الصارمة في التفسير والتحديد، ومن هنا فإنها قوة مضادة تقف سلبياً في وجه الأدبية، وتحاصر الإبداع القرائي وتهدد نموه حينما تحرمه من حريته.

وهذا جعل البلاغة علماً استبدادياً، وجعلها أيديولوجية ذهنية تغلق وتهيمن وتسيطر. كل ذلك لأنها احتكرت لنفسها حق التفسير، وجعلت الأدب نظاماً بديلاً للتسمية فكأنه معجم مقنن. ولا شكّ أننا سنرى أن كل أنواع المجاز والبلاغيات الأدبية قد أصبحت عند البلاغيين ذات دلالات محددة تحديداً يماثل تحديد المفردات في الموسوعات المعجمية. وهذا أفسد الإبداع قديماً وقضى عليه وأدخل القصيدة العباسية في آخر أمرها إلى عصور من الظلام والتجمد لم تتخلص منه الثقافة العربية إلاّ بعد قرون من السبات الإبداعي. كل ذلك بسبب قوانين البلاغة واحتكار التفسير وتحديد علاقات الدال بالمدلول، مع إلغاء القارئ كمستقبِل حرّ.

ولكن هل البلاغة وحدها المتسلط..؟

أم تراها كانت نتيجة لثقافة متسلطة، ثقافة ترى أنها هي صاحبة الحق في أن تقول وفي أن تفسر.

إن قراءة ناقدة لحكايات تراثنا ومقولاته سوف تكشف لنا عن

رغبات حقيقية لدى المبدعين أنفسهم نحو احتكار التفسير، ومن ثم تسنم هرم السلطة وممارستها. وأنا لا أقول هٰهنا إن هذه الرغبة هي السمة المطلقة على كل المبدعين. ولكنني فحسب أقول بوجودها من جهة، وبقوتها من جهة ثانية. ثم إنني أقول بتضافر المبدع مع قوى اجتماعية وفكرية تتجه نحو فرض سلطتها على التفسير وعلى احتكار التفسير. ولقد نجحت هذه الرغبة في مجالات عديدة، من بينها البلاغة ـ وهذا هو ما يعنينا هنا ـ ونتج عن ذلك قتل الإبداع أو انتحاره كما تشهد على ذلك خمسة قرون من تاريخنا الإبداعي الذي كان مجيداً حينما كان حراً من سلطة البلاغة.

ومن أوضح علامات التسلط هذه المقولة التي شاعت في تراثنا وتناقلناها بتسليم واستسلام وهي قولهم:

المعنى في بطن الشعر

والشاعر هنا ليس هو فحسب صاحب النص، ولكنه أيضاً صاحب المعنى. إنه يقول ويفسر، بل إنه يخفي ما يخفي في بطنه ونحن كقُرّاء لا نملك إلاّ أن نقف صامتين مشدوهين أمام سلطان الشاعر المطلق. أبونا الذي يرى ما لا نرى ويقول ولا نقول. له المعنى وله التفسير. أما نحن فلنا الاستماع والقبول، وإذا لم نفهم فليس من شأننا أن نفهم، فالمعنى في بطن السيد ذي السلطة الكاملة.

لم يقولوا إن:

المعنى في بطن النص

ولم يقولوا إن:

المعنى في بطن القارئ

ولو قالوهما أو إحداهما لتركوا باب الإبداع مفتوحاً كما هو شأنه. ولكنهم أغفلوا القارئ، وجعلوا سلطة الشاعر سلطة مطلقة تحتكر القول وتحتكر التفسير.

ولا شكّ أن هذه المقولة تحمل دعوى زائفة ومنقوضة، وذلك أن المعنى أولاً وآخراً هو شيء (في) النص بإمكانيات دلالية تنطوي عليها عناصر النص الأدبي وتتحفز بها، وهو أيضاً شيء من فعل القارئ، يدركه القارئ ويلتقطه من داخل نسيج النص وليس من داخل بطن الشاعر.

إن الشاعر قد مات، ومات ما في بطنه. ولو كان المعنى في بطنه حقاً لصار عملياً في قبره. ولا تحمل هذه المقولة من دلالة سوى دلالة مستحيلة وهي أن:

المعنى في قبر الشاعر

سوف يكون النص حرّاً من الشاعر بوصفه أباً متسلطاً، وسوف يكون حرّاً من معنى مزعوم بات رفاتاً مع عظام الشاعر في قبر يجهله القارئ أو لا يهم النص ولا القارئ أن يعرفه بما أنه ليس شرطاً للفهم أو التفسير.

إذن.. هذه المقولة تقوم على دعوى زائفة ومنقوضة. ولكنها ـ مع هذا ـ تشير وتكشف عن الحسّ التسلطي المتغلغل في الثقافة بوصفها ثقافة تقوم على (الفرد). وهذا الفرد هو القوة وهو السلطة وهو القول وهو الفعل. وإن كان الإبداع ـ عادة ـ هو الضمير المعلن بصوت الانعتاق فإننا ـ هنا ـ نلمس للمبدع وجوهاً يجاري فيها المزاج العام لثقافته، ويدخل في لعبة السلطة والاحتكار، ويعلن عن نفسه إمبراطوراً يحكم ويتحكم.

ومن ذلك قصص ترويها وترددها كتب التراث، وتأخذها كمسلّمة لا تستدعي التساؤل.

نقرأ عند الباقلاني[5] ما ذكره الحسن بن عبد اللّه: أنه أخبره بعض الكتّاب عن علي بن العباس قال: حضرت مع البحتري مجلس عبيد اللّه بن عبد اللّه بن طاهر وقد سأل البحتري عن أبي نواس ومسلم بن الوليد: أيهما أشعر؟ فقال البحتري: أبو نواس أشعر. فقال عبيد اللّه: إن أبا العباس ثعلباً لا يطابقك على قولك، ويفضل مسلماً.

فقال البحتري: ليس هذا من عمل ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دفع في مسلك الشعر إلى مضايقه، وانتهى إلى ضروراته.

فقال له عبيد اللّه: وريت بك زنادى يا أبا عبادة، وقد وافق حكمك حكم أخيك بشّار بن برد في جرير والفرزدق، فإن دعبلاً حدثني عن أبي نواس: أنه حضر بشّاراً وقد سُئِل عن جرير والفرزدق وأيهما أشعر؟ فقال: جرير أشعرهما. فقيل له: بماذا؟ فقال: لأن جريراً يشتد إذا شاء، وليس كذلك الفرزدق، لأنه لا يشتد أبداً.

فقيل له: فإن يونس وأبا عبيدة يفضلان الفرزدق على جرير.

فقال: ليس هذا من عمل أولئك القوم، إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله.

لقد أوردت الحكاية بتفاصيلها، لأن الأسماء والأسئلة والتعليقات فيها تعطي إشارات على تآمر كامل من كل فئات تلك البيئة الثقافية من أجل إلغاء القارئ من جهة، ومبايعة الشاعر

كسلطان مطلق على مملكة النص.

وهذه الحكاية ليست موجودة عند الباقلاني ـ فحسب ـ ولكنها تتكرر وتتردد في كثير من كتب الأدب، مما يجعلها عرفاً عاماً مقبولاً ومسلماً به.

وفي هذه الحكاية نجد فئات المجتمع وطبقاته، إذ نجد الشعراء، البحتري ودعبل وبشّار وأبو ونواس. ونجد الموظفين، عبيد اللّه بن عبد اللّه بن طاهر، والي شرطة بغداد. ونجد العلماء الحسن بن عبد اللّه وعلي بن العباس، ونجد الكتّاب مثلما يقف المؤلف (الباقلاني) معهم. وهذا تمثيل شامل للمؤسسات الثقافية والإدارية.

ويقابل ذلك تصنيف طبقي يقف على رأسه الشاعر ومن تحته ننظر إلى (ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله)... ومن تحت التحت يأتي (القُراء) كفئة مسكوت عنها ومنسية.

وفي هذه الطبقية يكون الحكم للشاعر الذي يحتكر التفسير ويحتكر الذوق أيضاً. وليس لأحد مهما كانت مرتبته أن يخالف ما يراه الشاعر. بل الواجب القبول والرضى، مثلما فعلت فئات المجتمع عبر ممثليها في الحكاية.

ومن الطريف أن الأحداث في الحكاية بدأت في تصعيد درامي يبدأ بالطرح المبرر أولاً ثم بالقطع بعد ذلك.

فحكاية بشّار تعتمد على تجهيل عناصر الحوار فهي لا تذكر أسماء الذين سألوا بشّار بن برد، كما أن بشّاراً دفع إلى تبرير جوابه وشرح أسبابه.

أما البحتري فإنه أمام سائل معروف، كما أن جوابه قطعي لا يحتاج إلى تبرير. ومن هنا فإن الفكرة ابتدأت بوصفها رأياً مدعوماً ببرهان من بشّار وانتهت عند البحتري على أنها قانون قاطع يكتسح كل رأي ولا يستثير سوى القبول والمباركة.

ومن هنا فإن الشعراء ـ في هذه الحكاية ـ صاروا يتوارثون السلطة وينقلونها في سلسلة متواترة ومتتابعة. وكثرت أسماء الشعراء في هذه الحكاية، فقد تكلم أربعة شعراء هنا وكانوا حاضرين صوتاً ورأياً، بينما غاب العلماء بالشعر وتمّ نفيهم ونفي آرائهم مثلما تمّ تغييبهم. وصارت الحكاية إلى مصادرة الذوق ومصادرة القارئ وتعزيز سلطة الشاعر وبطن الشاعر.

وهذا تواطؤ واضح من خلال قبول الدعوى وإسكات وجهة النظر المخالفة. ولعل أبرز وجوه التواطؤ هو هذه الجملة: ورِيَتْ بك زنادى. وهي جملة نطقت بها السلطة البوليسية، قالها عبيد اللّه بن عبد اللّه بن طاهر والي شرطة بغداد. وماذا أشد من ذلك. وهي مثل يضرب بمعنى: رأيت منك ما أحب[6]. لقد قال الشاعر ما يحبه رجل البوليس. وكأني بابن طاهر كان يريد امتحان البحتري فسأله عن شيء في مواجهة محفوظات ومرويات ابن طاهر فهو الذي روى حادثة بشّار وهو الذي سأل البحتري، وهو الذي أعلن تحبيذه للجواب. إنه لقاء السلطة البوليسية مع السلطة الثقافية. وراح ذلك الحشد من العلماء والكتّاب والموظفين والمؤلفين يغرسون الفكرة في الذاكرة الثقافية، ويعرضونها في معرض القبول. ولا يوجد ـ قط ـ أي اعتراض و مساءلة على مثل هذه الحكاية في أي من كتب التراث. ومن ذا يعترض على السلطة: ليس هذا من عمل أولئك القوم ـ كما يقول بشّار مقرراً مبدأ السلطة وإمبراطورية

النص المحتكر. ونتيجة لهذا راح الباقلاني ينتقد الفرزدق بعد هذه الحكاية مباشرة لأن بشّاراً أراد ذلك. وسمعاً وطاعة للسلطة التي ترى ما لا نرى.

إن هذا تكريس لسلطة تستحوذ وتحتكر حقوق الفهم وحقوق الذوق، وتعزز دور الفرد المطلق في المؤسسة الثقافية مثلما هو حادث في المؤسسات الأخرى، وهو أيضاً مسعى يؤدي ـ بوعي أو بغير وعي ـ إلى تدجين المتلقي وإخضاعه لشروط النظام الذوقي والثقافي، ومن ثم فهي عملية تحويل منظم لهذا المتلقي كي يكون مجرد مستهلك مسالم يجاري الكبار ويقلدهم ويرضى بحكمهم.

* * *

لقد صوّر أستاذ العربية الأول الخليل بن أحمد الشعراء بأنهم (أُمراء الكلام). ووصفهم بأنهم (يصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل)[7]. وكرر هذه الصورة وكرَّسها عالم لغوي آخر هو ابن فارس[8]، دون أن ينسب المقولة إلى الخليل. وكأنه قد رآها قانوناً طبيعياً عاماً مسلّماً به.، وليست رأياً خاصاً ينسب إلى فرد بعينه.

هذه صورة السلطة: أمراء الكلام.

وتلك صفات السلطة: يصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل.

ـ 3 ـ

والآن... هل استقرت إمبراطورية الشعراء (الذوات) وملكوا ناصية القول والحكمة، وصحّ لهم أن يسموا الأشياء كما يريدون

ويحكموا الأذواق والتاريخ..؟

هل استقر حكم الفرد، وتمكنت السلطة من رعيتها..؟

إن الوقوف على أبواب هذه الأسئلة يفضي بنا إلى إمبراطورية مزعزعة، تقوم على وهم كبير. وتكشف عن نار تحت الرماد. إنها إمبراطورية تنطوي على مفارقة ساخرة حيث يطغى الوهم فيغطي الخلل. ولكن الخلل عميق وفادح. وحينما حاول سُقراط أن يدخل هذه الإمبراطورية وجد نفسه وجهاً لوجه مع دائها العضال. لقد اكتشف أن الحكمة ضائعة بين أدعيائها. ووجد أن هؤلاء يدّعون الحكمة ويصفون أنفسهم بها ولكنهم أبعد ما يكون عنها. بحث سُقراط عن الحكمة لدى السياسيين أصحاب السلطة والجاه فلم يجدها عندهم، ولما توجه باتجاه الشعراء صدمته الحقيقة المفزعة، وإنّا لنسمعه يقول للقضاة الذين اجتمعوا لمحاكمته في آخر أيامه:

«أيها السادة (......) وبعد أن أنهيت جولتي مع السياسيين تحولت قاصداً الشعراء من غنائيين ودراميين وغيرهم معتقداً أنني سأكتشف في هذا الميدان عن جهلي وحماقتي بوصفي نداً لهم، فأخذت ألتقط ما أعتقد أنه أعظم مؤلفاتهم وأسألهم الأسئلة الدقيقة عن معنى ما كتبوه، مؤملاً بأن أوسع معرفتي الخاصة. والحق، أيها السادة، أنه ليخامرني الكثير من التردد في الإدلاء بالحقيقة إليكم، لكن يتوجب عليّ قولها فقد يكون من المبالغة والغلو إذا ما قلت إن بمستطاع أي من المشاهدين تفسير تلك القصائد أكثر مما يفسرها ناظموها من الشعراء. وهكذا شكّلت سريعاً انطباعي عن الشعراء أيضاً. لقد أدركت حينئذ أن الشعراء لا يكتبون الشعر لأنهم حكماء، بل لأن لديهم طبيعة أو هبة قادرة على أن تبعث فيهم حماسة. والشعراء من هذه الناحية لا يختلفون عن الكهنة والعرافين الذين

ينطقون بالكلام الحسن، دون أن يعرفوا ماذا يقولون. كما لاحظت أن أولئك الشعراء نظراً لما هم عليه من شاعرية يعتقدون أنهم يفهمون أعمق فهم جميع الموضوعات الأخرى، بينما هم يجهلونها جهلاً مطبقاً. وهكذا وجدتني أغادر هذه الفئة من الناس، ولم تكن فائدتي منهم لتختلف عما جنيته من السياسيين»[9].

وظل سُقراط يتنقل ما بين السياسيين والشعراء ثم بين المهنيين باحثاً عن الحكمة. ولقد كانت خيبته شديدة مع الشعراء خاصة، لأنهم (أُمراء الكلام) حسب مقولة الخليل، غير أن هؤلاء الأمراء يجهلون حقيقة رعاياهم. ولكنهم مع هذا ظلوا يزعمون لأنفسهم المعرفة المطلقة. وبما أنهم سلطة فإنه تصرفوا مع سُقراط حسب قواعد لعبة القوة والتسلط فتولاه الشاعر اليوناني أرستو فانيس في مسرحيته المشهورة (السحب) وسخر منه وجعله مادة للتنكيل التمثيلي والاستهزائي. وانتهى الأمر بسُقراط إلى قاعة المحكمة حيث حكمت السلطة بموته. وتظل السلطة ذات يد لا تطال ولا تقاوم. وتبقى الحكمة قسراً عند من لا يملكها.

لقد أدرك سُقراط أن الكتابة ذاتها اسم يخضع لحالة الأسماء من كونها محدودة في مقابل مسميات لا تحد، ومن هنا فإنها نظام لا يقيد بأن يُسمِّي، ولكنه نظام يطلق التسمية، ولذا فإن الحكمة والمعنى يظلان في فضاء مفتوح غير مقيد ولا محدد. وليس بيد السياسي ولا الشاعر ولا المهني أن يفرض سلطاته على هذا العالم الذي هو حر بطبعه وتكوينه.

لقد حاول سُقراط إسقاط هذه الامبراطورية، ولكنه سقط وظلت هي تنمو وتتقوى.

ـ 4 ـ

إننا أمام ظاهرة عالمية توجد وتعيش في كل الثقافات، حيث تبرز سلطة الفرد، وتتعزز ثقافياً ومسلكياً بواسطة عمليات متراتبة بعضها يحدث بقوة السلاح والجيوش، وبعضها يحدث بجيوش من نوع خاص وسلاح من نوع خاص، هو سلاح الكلمة.

إنه مسعى حثيث لامتلاك ناصية المعنى والسيطرة عليه، رغم أنف كل التنبيهات على استحالة ذلك. ولكن السلطة ـ أية سلطة ـ تظل عمياء عن التنبيه والتوعية.

لقد أعلن سُقراط في محاكمته تلك أن الحكمة الحقيقية هي ملك اللّه[9]. وتردد صدى هذه الفكرة لدى فكتور شلوفسكي الذي أعلن أن الصور الأدبية ـ أو بلغة أخرى: المعاني والحكمة ـ ترتحل من عصر إلى عصر ومن موقع إلى موقع، ومن شاعر إلى شاعر. إنها ليست ملكاً لأحد اللّٰهُمَّ إلاَّ اللّه[10].

ولعل هذا ما دفع الفرزدق حينما سمع تشبيب عمر بن أبي ربيعة إلى أن يقول: هذا الذي كانت الشعراء تطلبه فأخطأته وبكت الديار[11].

ذاك هو المعنى الذي ليس ملكاً لأحد. وإن حاولت السلطة أن تحتكره لنفسها، إلاّ أنه يظل شروداً يفك عقاله ويهرب بعيداً عن القيد ولا يقوى أحد على الإمساك به حتى الشعراء قد أخطأته وظلت تبكي الديار بحثاً عنه.

وإن كنا نقول هنا إننا أمام ظاهرة عالمية تقف الفردية خلفها وكسبب لها، فإننا بذا نضع مفهوم (المؤلف) في موضع الاتهام.

لقد تحولت الثقافة البشرية تحولاً نوعياً من مرحلة الشفاهية إلى

مرحلة الكتابة. ومعها جاء المؤلف ليحل محل (البطل) الملحمي، ويصادر وظيفة الراوي. هناك كان السرد الشفاهي يقوم على راوٍ لا يقدم نفسه على أنه فرد أو مؤلف ولكنه وسيط فحسب. ويكون أداؤه السردي وقدراته على الحكي هي مصادر قوته ومجال تقديره ـ كما يقول رولان بارت[12] ـ ولن تتجه الأنظار إلى عبقرية فردية في الراوي.

إن المؤلف شخصية جديدة لا يشكّ بارت في أنها من إنتاج المجتمع الحديث بعد انبثاق هذا المجتمع من العصور الوسطى، وبتأثير من الامبريالية الإنجليزية، والعقلانية الفرنسية. ومن فكرة الإيمان الفردي عند حركة الإصلاح البروتستانتية في القرن السادس عشر. وهذا كشف عن الفردية والتفرد، أو كما نقول بشيء من الفخار إنها كشفت عن الذات الإنسانية، حسب عبارة بارت، ومن هنا يكون من المنطقي أن المؤلف بوصفه فرداً حقق موقعه الأعلى في المسائل الأدبية بسبب الفلسفة الوضعية كتتويج وخاتمة للأيديولوجيا الرأسمالية.

ولذا يرى ميشيل فوكو[13] أن حلول فكرة (المؤلف) قد تولّد عنها ازدهار الفردية في تاريخ الأفكار والمعارف والآداب والفلسفة والعلوم. ولما نزل نرى ضعف موقف هذه الثقافات أمام (المؤلف) الذي يظهر شامخاً وأساسياً في مواجهة الجنس الأدبي والمذهب الفلسفي وتاريخ النظرية التي تبدو جميعها ثانوية وقليلة الشأن أمام المؤلف الفرد وعمله المنتسب إليه والمتحلي باسمه.

وليس مما يفوت أن نقارن ما بين كلمتي **author** و **authority** حيث المؤلف والسلطة.

* * *

إن كان هذا هو منعطف التحول في الثقافة الأوروبية، فإننا ـ عربياً ـ نستطيع أن نلمس لحظات تحول مماثل نشأ فيه المؤلف الفرد عندنا ـ قبل أوروبا تاريخياً ـ وذلك فيما اصطلحنا على تسميته بعصر التدوين في عهد الأمويين والعباسيين، حيث مارس التدوين تحويل الثقافة العربية من صوت جماعي إلى صوت مفرد. وتمّ تدوين الصوت وتجسيد فرديته، في مجاراة منطقية مع تدوين الدولة في دواوين وفي سلطات مركزية. وفي نقلها من مفهوم الخلافة المشاعة والقبيلة العرفية، إلى دولة السلطان والكتابة والديوان.

وكُتِبَ ديوان العرب منسوباً إلى أفراد، وصار عصر الفردية والسلطة والمؤلف. ولما نزل على ذلك إلى يوم تتويج أحمد شوقي أميراً للشعراء، وزكي مبارك ملكاً عليهم صدقاً أم مزاحاً كما تروي الحكاية[14].

ـ 5 ـ

والسؤال الآن.. هل ستظل (الفردية) غالبة على أمرها...؟

في الواقع نحن نشهد تحولاً نوعياً آخر تتراجع فيه الفردية وينحسر سلطان الفرد، ويحل محلّه صوت جماعي مختلط ومتنوع. ولقد لاحظ المفكر الفرنسي ميشيل دي سيرتو ذلك في دراسته عن (ممارسات الحياة اليومية)، حيث أشار إلى تحول الأضواء من الممثلين أصحاب الأسماء الحقيقية والرفعة الاجتماعية إلى أعضاء فرقة الكورس من الشخصيات الثانوية، ثم تحولت الأضواء ثانية عن هؤلاء لتستقر على جمهرة المشاهدين. لقد أخذ الدرس السوسيولوجي والانثروبولوجي بتفضيل العمومي وغير المسمى واليومي، وبالتالي فإن الممثلين الأوائل الذين كانوا يرمزون

للعائلات والجماعات والأنظمة أخذوا بالتلاشي تدريجياً، واختفوا من المنصّات التي سيطروا عليها أيام عصر الأسماء. إننا الآن نشهد حلول عصر الرقم، وهو عصر يحدث مع حدوث الديموقراطية، وظهور المدينة الكبيرة، وبروز المؤسسات ودوائر الضبط والمعلومات. في زمن الرقم هذا نرى جمهوراً له صفة الاستمرار والمرونة، كأنما هو نسيج مغزول بمهارة من غير شقوق ولا حواف مرقعة. إنه حشد من الأبطال المنتشرين انتشاراً يفضي بهم إلى فقدان وجوههم وأسمائهم بمجرد اندراجهم في أنهار متموّجة من الشوارع والأزقّة غير المتناهية. إنهم لغة متحركة، لغة تفاعل اتصالي وعقلاني لا ينتسب إلى فرد محدد[15].

ويعزو دي سيرتو هذا التحول إلى البرجوازية الصغيرة التي أسفرت عن فجر البطولة الجديدة. بطولة جماعية ولها صفة الكثرة على غرار جماعات النمل.

إن ظهور مجتمع النمل هذا ابتدأ مع الحشود الجماهيرية التي كانت أولى ضحايا التنميط العقلاني، لقد تدرّج المدّ وتناهض فأصاب أول ما أصاب المدراء الذين كانوا يوجّهون الأمور، وتمّ امتصاصهم داخل النظام الذي كانوا يديرونه فصاروا جزءاً منه يحتويهم ويؤطّرهم. وأخيراً تمّ غزو المهن الليبرالية التي كانت تحسب نفسها في أمان من ذلك المدّ.

انتشر المدّ واتسعت دوائر جماعات النمل حتى صار مثل قطرات في بحر أو مثلما تكون اللغة قد انتثرت في استعارات لم يعد لها من مؤلفين فأصبحت خطاباً مفتوحاً وصارت بمثابة اقتباسات للآخرين غير محدودة[16].

لكن هل أسفر هذا التحول عن اختفاء السادة. . .؟

إن كان الشاعر العربي قد افتخر بتوارث السيادة:

(إذا مات منّا سيّد قام سيّد) فإن مجتمع النمل قد انتقل من سيّد إلى سيّد. اختفت الفردية كذاتٍ مسيطرة وكمؤلف متسلط، وحلّ بدلاً عنها مؤسسات أخرى تمارس دور المعلم والوسيط ما بين النص والقارئ.

كان السيّد الأول يحتكر حقوق التفسير وحقوق الاختيار والتوجيه، ولما ضعف سلطان هذا السيّد نشأت علاقة حوارية ما بين النص وقارئه، ونمت القراءة وصارت إبداعاً ثقافياً وذوقياً، بفعل قارئ منتج يختلف عن القارئ القديم (المستهلك) وتنامي هذا الحسّ وازنه تراجع سلطان المؤلف، أو موت المؤلف ـ حسب عبارة بارت ـ وحلول عصر القارئ.

ولكن السادة الجدد لا يدَعون فعل القراءة يمارس دوره بحرية كاملة، ونرى اليوم ـ كما يلاحظ دي سيرتو ـ أن الآليات السياسية الاجتماعية المتمثلة بالمدارس والصحافة والتلفزيون تسعى إلى عزل النصوص عن قارئها.

ولكن خلف الكواليس المسرحية يختفي قُرّاء صامتون ساخرون ينتهكون بقراءاتهم أو بمشاهدتهم للتلفزيون سلطة هذه الأرثوذكسية الجديدة فيمارسون تحفظاتهم فيما بينهم وفي غفلة من السادة[17].

ـ 6 ـ

إن كنا نشهد أفول عصر الأسماء وحلول عصر الأرقام فهذا معناه تراجع المؤلف وحلول القراءة من جهة، وغياب الشاعر وحضور الشعر من جهة أخرى. يغيب الشاعر بوصفه صوتاً مفرداً وذاتاً أنانية متفردة. ويحل بدلاً عنه حشد من الأرقام الجماهيرية

ذات صوت جماعي صامت وساخر وانتهاكي ولكنه منتج وفاعل من خلال هذا الصمت العميق.

لم يعد الشاعر اسماً، ولكنه صار ثقافة وصار صوتاً في أبجدية صوتية تقوم على التنوع والاختلاف كما هي صفة الأصوات الأبجدية حسب تحليل دي سوسير لها.

لقد تردّد مثقفونا وشعراؤنا في قبول لقب الإمارة لأحد شوقي. وكأنهم بذلك يتحركون بوعي كامن ضد (الفردية) وضد الصوت المفرد. وكان لشاعرنا غازي القصيبي سؤال صار علامة عليه ولازمة من لوازم ذاكرته، وهو تساؤله الإنكاري:

هل للشعر مكان في القرن العشرين[18]. . . ؟

وهو سؤال لن تتسنّى الإجابة عليه إلاً بمجاراته بسؤال يرادفه ويحاوره، وهو:

هل للشاعر مكان في القرن العشرين. . ؟

وسيكون الجواب كالسؤال إنكارياً حينئذ. نعم ليس للشاعر مكان، إنه اسم فقد خانته مثل صورة فقدت إطارها فانتثرت في المتحف.

لم يعد الشاعر ذاتاً طاغية، ولقد تحول الإمبراطور الأوحد إلى فرد من الشعب. وصار صوتاً في أصوات وصار رقماً في كشوف تاريخية لانهائية. وبقي الصمت والسخرية والانتهاك.

## الهوامش

(1) امبرتو إيكو: اسم الوردة. ت. أحمد الصميعي ـ دار أويا للنشر ـ ليبيا 1997.

(2) ابن سينا: الفن السابع من جملة المنطق من كتاب الشفاء: السفسطة، ص 3 ـ 4. ت. أحمد فؤاد الأهواني، القاهرة 1965م (نقلاً عن: عبد السّلام المسدى، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد العاشر، ص 25 سنة 1980م).

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 356 وغيرها. ت. هـ. ريتر مطبعة وزارة المعارف، استانبول 1954م. وورد ذلك ـ أيضاً ـ لدى العقاد في كتابه: اللغة الشاعرة 46، مكتبة غريب. القاهرة د.ت.

(4) عن هذه الفكرة وما حولها انظر: عبد اللّه الغذامي: الخطيئة والتفكير ـ من البنيوية إلى التشريحية، ص 51. النادي الأدبي الثقافي. جدة 1985 م.

(5) الباقلاني: إعجاز القرآن 116 ـ 117، ت. السيد أحمد صقر دار المعارف، القاهرة، 1977م.

(6) الميداني: مجمع الأمثال 2/ 367 ت. محمد محيي الدين عبد الحميد دار القلم، بيروت، د.ت.

(7) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء 143، ت. محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 1966م.

(8) ابن فارس: الصاحبي 468 ت. السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة 1977م.

(9) أفلاطون: آخر أيام سُقراط 32 ـ 33 ت. أحمد الشيباني، دار العلم، جدة د.ت. وقارن لاسل أبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي ص 1، ت. محمد عوض محمد. آفاق عربية، بغداد، 1986م.

(10) قارن:

Viktor Shklovsky: Theory of prose. 2 tran. by B. Sher. Dalkey Archive Press. Elmwood park. Il, U.S.A. 1991.

(11) الأصفهاني: الأغاني 1/ 34 دار الفكر ومكتبة الرياض الحديثة. الرياض، د. ت.

(12) قارن:

R. Barthes: The Rustle of Language; the Death of the Author 49 tran. by R. Howard. Hill and Wang. New York 1986.

(ترجمها د. منذر عياشي: موت المؤلف، ونشرتها دار الأرض، الرياض 1413هـ).

(13) قارن:

The Foucault Reader 101 ed. by P. Rabinow Pontheon Books, New York 1948.

(14) عرفت القصة شفوياً من بعض الأصدقاء المصريين. وتقول القصة إن زكي مبارك قال لشوقي: إن كنتَ أمير الشعراء فأنا ملكهم، قال شوقي وعلى أي شيء تملّكت، قال مبارك على قول:

وطال عليّ الليل حتى ظننته     وفاء لئيم أو جفاء كريم

(15) قارن:

Michel de Certeau; The practice of Every day Life. 70 trans. by S. Rendall. University of California press. 1988.

(16) السابق ص 1.

(17) السابق 172 وقارن رولان بارت، المرجع رقم (12) أعلاه.

(18) غازي القصيبي: سيرة شعرية 107، دار الفيصل، الرياض 1980م.

# رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ

ـ 1 ـ

## 1 ـ 1 في الأصل لم يكن القارئ:

قال الفرزدق: «كان الشعر جملاً بازلاً عظيماً فنحر فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته، ولم يبقَ إلاَّ الذراع والبطن فتوزعناهما بيننا»[1].

لقد جاءت القصة في مساق السخرية من شاعر صغير مبتدئ كان قد عرض شعره على الفرزدق فراح الفرزدق يسخر منه ومن شعره، ويقول له هذا القول عن (الجمل البازل) الذي تقاسمه الرجال الفحول (الأوائل) ولم يبقَ منه شيء.

هذا قول ظاهره السخرية، ولكنه ينطوي على تصوّر عقلي له جذوره وله ممارساته العريضة قديماً وحديثاً.

وهو تصوّر يستند على ركيزتين: الأولى هي تلك التي ترى أن الأول أسبق وأقدر وأعظم، وبالتالي فإن الأول ما ترك للآخر شيئاً. ولذا فإنه نحر الجمل أولاً، ثم أخذ أجود ما فيه، وترك لنا الفضلة الحقيرة نتقاسمها. والضمير في (لنا) لا يخص الفرزدق وجيله،

ولكنه ضمير مفتوح لنا كلنا الذين نقتات على بقايا الجمل المذبوح في الزمن الأول القديم.

إننا نعيش على الفضلات من جهة، وليس لدينا جمل حي آخر ننحره ونأكل من رأسه وكاهله، من جهة ثانية. والأولون لم يتركوا لنا شيئاً، وبالتالي فنحن لن نترك شيئاً لمن هم بعدنا.

أما الركيزة الثانية فهي ناتجة عن الأولى ومتولدة عنها، وبما أن الأول يأخذ الأفضل ولا يترك للاحق شيئاً سوى الفضلة فإن الأول ـ دائماً ـ يحتقر الآخر ويسخر منه ويتعالى عليه. وحكاية الفرزدق هنا ليست سوى عينة على مواقف كثيرة متكررة يتجلى فيها دائماً تعالي الكبير على الصغير وتعالي الشاعر على الشاعر منذ أيام خيمة النابغة التي كانت تجسيداً لصورة الواحد الأفضل الذي لا سواه، وهي صورة تتكرر في كل مرة يحتك فيها شاعر مع شاعر آخر ليكون أحدهما هو الأفضل إطلاقاً وبالقطع، حتى إن الفرزدق كان يسرق أشعار الصغار المبتدئين لأنه أحق بها منهم ويأخذها بقوة لسانه وبحدّ السيف أيضاً[2].

هذا صراع الأقوياء سادتنا أُمراء الكلام، كما وصفهم الخليل بن أحمد[3].

أما رعايا الكلام الذين هم القُراء، فهم آخر الآخرين الذين ليس لهم من (الجمل) ولا حتى فرثه ولا دمه. ولقد ذكر الفرزدق أن الجزار طلب الفرث والدم (فقلنا هو لك).

هؤلاء هم أُمراء الكلام أكلوا الجمل بما حمل وبخلوا علينا حتى بحق البصر في الشعر. وهذا كعب بن زهير يقول لنا نحن القُراء رعايا الكلام: أنا أبصر بشعري منكم[4] وبذلك يسدّ علينا كل

الطرق إلى الجمل المنحور.

هذه حالة تسلط نخبوي تبدأ بتميُّز فئة من البشر على من سواهم ثم تتمايز هذه الفئة من داخلها لتنتهي الغلبة لواحد يرى نفسه الطائر الأوحد (أنا الصائح المحكي والآخر الصدى)[5]. هذا أمير الأُمراء وشاهنشاه الجمل.

وكما هو الشأن مع كل حالة تسلط فإن السلطة تفرز من داخلها معارضة تتحداها وتحاول نقضها. ولذا رأينا محاولات الباقلاني التمردية ضد أمير الشعراء الأول ومحاولات العقَّاد ضد أمير الشعراء الثاني. فقوض الباقلاني أشعار امرئ القيس وهزأ منها، أي من رأس الجمل[6]. وكذا فعل العقاد مع أحمد شوقي[7] ولم يغادر الاثنان عضواً من أعضاء الجمل البازل إلاّ بعد أن هشماه وكسراه وقطعاه إرباً.

**1 ـ 2** قال الجاحظ ذات مرة: إذا سمعت الرجل يقول ما ترك الأول للآخر شيئاً فاعلم أنه لن يفلح[8]. ويتجاوب مع هذا ويتساوق معه قول أبي تمام[9].

يقول من تقرع أسماعه كم ترك الأول للآخر

وهاتان إشارتان إلى نسق ذهني مفتوح ومتفتح يرى أن العقل البشري طاقة حية متنامية وأن الجمل البازل ليس فرداً فريداً ولكنه جمال بزل متعددة.

وإن كان النسق المتسلط يرى أن الشعر جمل فحل مذكر ولذا فهو غير ولود، وإذا جرى نحره على أيدي الأوائل، فهذه هي النهاية والغاية. ابتدأ الشعر بذي القروح وانتهى الشعر بذي القروح ولم يبقَ سوى الفرث والدم اللذين أكلهما الجزار.

إن كان هذا هو منطق النسق المتسلط فإن النسق المفتوح يرى أن الشعر ناقة ولود وليست جملاً بازلاً ـ والبازل تعني الاكتمال والتمام، ومن ثم الإغلاق والانتهاء[10] بينما الناقة معطاء ولود وكل عطاء هو إنتاج ومفتاح إنتاج. ولذا فهو باب للفلاح ـ كما ينص الجاحظ ـ وهو باب لعلو الصوت ومداخلته لآذان القارئ المستقبل ـ كما يرى أبو تمام ـ.

ولكن النسق المفتوح يظل نسقاً محاصراً ومحاطاً بحدود تضربها الثقافة السائدة من حوله. والسيادة ولا شكّ هي للنسق المتسلط الذي يتجلى في معظم الأفعال الثقافية والإبداعية والاجتماعية، ولذا فهو الأقوى والأمكن. ومنه جاءت الحرب ضد أبي تمام وضد إبداعه المتمرد على (الجمل البازل)، ولذا قال صوت النسق المتسلط عن شعر أبي تمام: إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل.

وكلمة باطل هنا كلمة سلطوية قمعية يصدر عنها حكم قسري على شعر أبي تمام بوصفه باطلاً يجب إخضاعه وتجب إعادته إلى بيت الطاعة لأن المنطق يلزمنا باعتبار شعر العرب حقاً وليس باطلاً. ومن غير المعقول أن يكون شعر العرب باطلاً، وإذا جرى الخيار بين باطلين فالحق سينعكس ضد الضعيف الصغير الطارئ، ومن ذا يجرؤ على مقارعة (الجمل البازل).

ومن فعل هذا وتجرأ فإنه سيموت في شبابه كالسيف في غمده يأكل بعضه بعضاً[11]. لقد أكل أبو تمام بعضه بعضاً لأنه لم يجد من لحم الجمل البازل ما يمكنه أن يتغذى به فأكل من لحمه هو ومات قبل أوانه.

ولكنه قبل أن يموت استطاع أن يقدم لنا مثالاً راقياً على

مناهضة النسق المتسلط، وتجلّى هذا في تبنيه للبحتري المختلف عنه إبداعياً وفنياً، وفي تعامله الإيجابي مع أشعار العرب المختلفة عن أشعاره، وذلك في مختاراته الراقية في حماسته. وهذان موقفان مبدئيان مع المخالف والمغاير ولم يضق صدر أبي تمام بالآخر ولا بالصغير اللاحق لأن أبا تمام ينتمي إلى النسق الثقافي غير المتسلط الذي يؤمن بالاختلاف والانفتاح والتعدد وإمكانية التطور (وكم ترك الأول للآخر) والثقافة عنده كتاب مفتوح وليست بازلاً منحوراً.

**1 ـ 3** هذان نسقان واضحان يغلب أحدهما لأنه متسلط، أما الثاني، فإنه يكافح من أجل إسماع صوته والحفاظ على هذا الصوت لكي لا يموت في شبابه ويأكل بعضه بعضاً ولكي يحصل على قطعة من لحمة البازل الأول.

وطغيان أحد النسقين لا يلغي الثاني من الوجود وإن حاصره وقمعه، ولذا نجد علامات على وجود مزدوج للنسقين معاً لدى الفحول آكلي البازل. وهذا المتنبي صاحب الصوت الأوحد ـ حسب مواصفات النسق المتسلط ـ يقف بحياء نادر أمام ابن جني بوصف ابن جني قارئاً حراً لم يذق لحم البازل ولم يطعمه قط. يقف المتنبي أمامه ويسر له بسر خطير دارى المتنبي عنه عيون النسق البازل. قال المتنبي سره ولم يشأ إعلانه ولكن ابن جني روى لنا السر وقال:

قال لي المتنبي يوماً: أتظن أن عنايتي بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه..؟

ليس الأمر كذلك، لو كان لهم لكفاهم منه البيت.

قلت: فلمن هي..؟

قال هي لك ولأشباهك[12].

هنا فيما يرويه ابن جني نرى وعياً ثقافياً مفتوحاً على القارئ ودور الفعل القرائي في الصياغة الشعرية حتى لقد صار الغائب أهم من الحاضر والبعيد أهم من القريب والمتذوق أهم من المانح، وبالتالي فإن عطايا العقول أهم من عطايا الأمراء. وكأنما القُراء قد صاروا هنا هم أمراء الشعر والكلام والمانحين للهبات العظام، ولم يعد الشاعر يحتكر معانيه ويخبئها في بطنه، ولم يعد أبصر بشعره من قارئيه.

هذا فتح جليل ولكنه سر غير معلن لأن المتنبي لم يكن ليرضى بالقُراء بديلاً عن (البازل) وأراد أن يشبع من الجمل ويشبع من رعايا الكلام في الوقت ذاته.

ومن قبله كان لأبي نواس حكاية وردت هكذا:

(مر أبو نواس بأستاذ يشرح لطلبته مطلع قصيدته الشهيرة: ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر ـ وقال الأستاذ إن الشاعر أبصر الخمر فانتشت حاسة التبصر، وشمها فانتشت حاسة الشم، وتذوقها فانتشت حاسة الذوق، ولمسها فانتشت حاسة اللمس، وبهذا بقيت حاسة السمع محرومة من النشوة، فقال الشاعر: وقل لي هي الخمر. وبهذا القول انضمت حاسة السمع إلى بقية الحواس المنتشية. وتقول الرواية إن أبا نواس ـ منتشياً بهذا التفسير ـ دخل على ناقدنا فقبّل يده ورأسه وقال له: بأمي أنت وأمي! فهمت من شعري ما لم أفهم)[13].

هذا احتفال وانتشاء بثقافة القارئ واعتراف بهذه الثقافة لا يفسده إلاّ أن الشاعر نفسه هو من اعترض على يونس وأبي عبيدة

وأنكر عليهما البصيرة في الشعر واحتكر معرفة الشعر على الشاعر وحده[14].

وهذا مثال على تضارب النسقين داخل الذات المثقفة، ثم إنه علامة على غلبة النسق المتسلط، لا سيما وأن حالات الانتفاح هذه مشوبة بشائبة الأنانية. فالمتنبي يحتفي بقارئه ابن جني لأنه أخلص في خدمة الذات الشاعرة، مثلما أن احتفاء أبي نواس كان عملاً نرجسياً أمام هذا الأستاذ الخدوم بوصفه أحد الرعايا المخلصين لأميره الشاعر.

وفي المثالين معاً يظل القارئ فرداً ـ وليس نموذجاً ـ وهو فرد محدد بشخص معين وحادثة معينة مما يغلق النسق ويجعله صورة أخرى لطغيان الذات بنسقها المتسلط والشاعر أمير بينما القارئ خادم مخلص، ولو اختلف أحد القارئين هنا، ابن جني أو الأستاذ، وقالا بنقيض رأي الشاعر لجاءنا من يقول (وعداوة الشعراء بئس المقتنى) ولجلدهما الشاعران جلد غرائب الإبل تأديباً لهما على تمردهما على السادة الشعراء الأمراء.

**1 ـ 4** ليس ذلك مجرد ملمح فني أو مجرد خاصية شعرية عن ذات شاعرة متضخمة. إن الأمر أخطر من ذلك وأبلغ. فالشعر (ديوان العرب به حفظت الأنساب وعرفت المآثر)[115] وهو (علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه)[16]. وإذا كان ديوان المآثر وديوان العلم مشوباً بشائبة (النسق المتسلط) وتتجسد فيه صفات الأنا المطلقة وغلبة الصوت الأول ومبدأ اقتسام الحظوظ مبكراً فهذا تأسيس ذهني له مخاطره الثقافية والإبداعية.

واستعارة (الجمل البازل) كما ساقها الفرزدق تحمل معها دلالات الفحولة والقطعية. فهذا الجمل قد جرى نحره وتقاسمه ولم

يبقَ منه شيء لآت يأتي، فما ترك الأول للآخر شيئاً، ومن هنا فإن (الآخر) محروم من الإبداع ولن يجد جملاً بازلاً لينحره ويأكل من أعضائه الجليلة.

وهي استعارة مادية تحول فيها المعنوي الخالد إلى مادي مستهلك. وجاء تبعاً لذلك تحويل الشعر وتسخيره لأغراض مادية وصار التكسب بالشعر من أجل ابتلاع لحم الجمل البازل. ولا ريب أن الديوان الذي هو علمنا وكتاب مآثرنا كان علامة تنوير وتربية إلى أن جاء النابغة والأعشى ففتحا باب المديح. ومن هذا الباب انفتحت ثغرة سحيقة وهوة عميقة في ديوان العرب، وما فيه من مآثر، فتشوهت كثير من صفحات المآثر وانكسر شرف الكلمة وكرامة البلاغة وعلا صوت الفردية والأنانية وعبودية الذات المتسلطة والكسب المادي الصريح. وجاءت من هذا الباب رياح لا تنوير فيها ولا تربية، ومنها تعززت فكرة الفرد الأوحد والصوت المطلق والنسق المتسلط، حتى صار الشعراء أُمراء وعداوتهم بئس المقتنى، وذلك أقسى أنواع التسلط وأسوأ النماذج الذهنية(*).

ولذا يأتي صوت أبي تمام ضارباً في الصميم حيث يقول(17):

ولولا خلال سنها الشعر ما درى بناة الندى من أين تؤتى المكارم

وكأنه بذلك يسخر من الباطل الشعري المزيف وينعى شرف الكلمة.

ولا شك أن أبا تمام كان صوتاً منفتحاً ـ مع ما في شعره من مديح يشوبه ـ، وهو صوت لا يمثل الغالبية والسائد، ولذا حاربوه ووصفوه بالباطل.

---

(*) سنناقش هذه المسألة بتوسع في كتابنا (النقد الثقافي).

وهناك أصوات أخرى من غير الشعراء، منها ما رأيناه للجاحظ أعلاه، ومنها قوله (إن كل ما جعل الشيء جميلاً فهو أجمل منه)[18].

ولا شك أن الجاحظ هنا يشير بطرف خفي إلى مفهوم القارئ النموذجي، وهو الكائن المسحوق، ولكنه هو القوة التي تملك تحريك النص والكشف عن جمالياته، وبما أنه كذلك فإن ما يجعل الشيء جميلاً فهو أجمل منه. وعلى هذا يكون القارئ مهماً أهمية توازي أو تفوق أهمية الشاعر نفسه.

وهذه إرادة ذاتية للقارئ ومهارة ثقافية عنده تنبع منه وتبتدئ به لا بالشاعر ولا من الشاعر. والدليل على ذلك أن القارئ يستطيع حرمان النص من هذه المنحة الكريمة، كما فعل الباقلاني وكما فعل العقاد، حيث حجبا جمالهما عن امرئ القيس والبحتري وعن أحمد شوقي فجاءت الأشعار خالية من الجمال ومحرومة منه بسبب الفعل القرائي الحاجب.

إن الفعل إذا ما أسند إلى القارئ ورضي الشاعر الراعي برأي الرعية القُراء فهذا فتح إبداعي لا يأتي منه سوى الخير والجمال، ولذا قال يونس، اللغوي والقارئ المتفتح، واصفاً الشعر بهذه الكلمات: (الشعر كالسراء والشجاعة والجمال، لا ينتهى منه إلى غاية)[19].

وهذا كلام ينقض دعوى الفرزدق وسلطويته، فالشعر غير منته وليس جملاً بازلاً، ولكنه قيم معنوية وذوقية راقية وغير منتهية، إنه سراء وشجاعة وجمال.

هو جمال ـ بفتح الجيم ـ وليس جمالاً ـ بكسرها ـ وما بين

الفتح والكسر نقف نحن على ثقافتين وعلى عقليتين، تختلف إحداهما عن الأخرى. فالكسر يحول الجميل إلى جمل منحور ويكسر القيمة الإبداعية ويغلقها على نخبة مختارة تحتكر القول والفعل وتحرم كل ما عداها في تسلط غاشم متعمد. بينما الفتح يفتح الجمال ويحرر الكلمة من كسرها ويتركها مفتوحة وطليقة لا تنتهي إلى غاية.

يطلق يونس تشبيهاته في مواجهة استعارة الفرزدق ويقدم السراء والشجاعة والجمال في مقابل الجمل البازل. يطرح قيماً معنوية في مقابل قيمة مادية.

ولذا ينتهي نموذج النسق المتسلط ليتأسس على أساس مادي دموي (جمل بازل منحور ومقتسم)، وبالتالي فهو منته ومنحاز ومغلق، ويقابله النسق المفتوح المتأسس على تصورات معنوية، من ثم فهو نسق غير منته وغير منحاز.

ولذا نرى فئة النسق المتسلط بوصفه نسقاً منحازاً تقمع رموز النسق المفتوح، وجرى ليونس نفسه أن تعرض لقمع أبي نواس الذي سلب من يونس حقه في تذوق الشعر والتحدث فيه[20]. ولكن هذا لم يدفع بيونس إلى انحياز مشابه وظل يزن الشعر بميزان الجمال ـ بفتح الجيم ـ وليس الجمال بكسرها. وحافظ على توازنه الذهني وتحرره الفكري.

ومثله عبد اللّه بن المقفع، هذا الأديب الناثر ـ غير الشاعر ـ الذي أخذ نفسه باتجاه مضاد للنسق المتسلط وأباح لنفسه أن ترى الجمال وتتذوقه من غير انحياز. وقال كلمته الجميلة: (اللؤلؤة الفائقة لا تهان لهوان غائصها)[21].

وهذا مبدأ عادل في تقدير الجمال وتذوقه وكأنما يشير إلى مقولة (موت المؤلف) من وقت مبكر.

ونجد مقولة لابن حزم تدفع بهذا الاتجاه في قوله[22]:

إذا ما وجدنا الشيء علّة نفسه فذاك وجود ليس يفنى على الأبد

ولا شك أن هذا معنى يلامس مفهوم تركيز الرسالة على نفسها الذي هو معنى الشاعرية (Poetics) كما جاء لدى ياكوبسون[23].

وهو إدراك لجمالية الجميل من جهة، ولا نهائيته من جهة ثانية. وإذا ما كان الجميل جميلاً وغير نهائي فهذا يفتح الباب للقارئ الذي سيكون أجمل من الجميل لأنه من سيجعل هذا الجميل جميلاً بإعلانه عنه وكشفه لجماله.

وهنا نلاحظ الجاحظ وابن المقفع ويونس وهم كُتّاب وقُرّاء متميزون، وكونهم كُتاباً وقُراء هو ما جعلهم يدفعون باتجاه النسق المفتوح لأنهم من رعايا الكلام وليسوا شعراء ومن أُمراء الكلام من ذوي النسق المتسلط.

## ـ 2 ـ

2 ـ 1 إن كنا نقول بوجود (النسق المتسلط) وطغيان هذا النسق على ما عداه عبر تجسده في النص الإبداعي واتخاذ الشعر وسيلة وواسطة لترسيخ هذه الذهنية، فإن هذا لا يعني ـ بحال ـ استسلام الثقافة وخنوعها لهذه السلطوية. ولقد رأينا نماذج لشعراء ولقُراء متميزين ممن ناهضوا سلطوية النسق وطرحوا آراء متحررة ومنفتحة ولمصلحة القارئ. والقارئ هنا مفهوم يشير إلى ما هو شعبي وجماهيري وغير نخبوي ورسمي، إلى ما هو خارج السلطة والنسق المهيمن.

وبإزاء النماذج الفردية هناك نماذج كلية جماعية لم تخضع لشروط النسق المتسلط وتمردت عليه.

ولكي أوضح مرادي فسألجأ إلى حكاية مشهورة وقريبة تبيّن لنا فعل الثقافة ضد النسق وضد القيود وهي حول المثل الشعبي الذي يقول (اللي يختشوا ماتوا).

وهو مثل يتردد اليوم على ألسنة الناس قاصدين منه أن أهل الحياء والمروءة ماتوا. ولكن العودة إلى أصل الحكاية تعطينا دلالة مختلفة.

والحكاية تقول إن حريقاً شب في بيت للطالبات في القاهرة، وكان البنات يرقدن على أسرتهن وسط الليل والستر وليس عليهن سوى ملابس النوم، ولما أحسسن بالحريق هب بعضهن هاربات إلى الشارع في ملابس غير ساترة، بينما ترددت أخريات منعهن الحياء من الخروج من غير ستر واق فأدركتهن النار واحترقن.

وصار الناس يحكون عن الحادثة ويقولون إن (اللي اختشوا ماتوا) وهن البنات اللواتي منعهن حياؤهن من الهرب فمتن محترقات[34].

إن الحكاية لا تحمل أية دلالة بلاغية ولا يتولد عنها مثل يمكنه أن يسير، ولكن الثقافة تقتحم وحدة النص وتقتطع الجملة من ظرفها وتطلقها حرة بدلالة حرة تجعلها مثلاً سائراً بدلاً من كونها جملة مقيدة.

إن حكاية المثل تشبه استعارة (الجمل البازل المنحور)، أما إطلاق الجملة وتحريرها فهي مثال على صورة الجمال الذي لا ينتهي إلى غاية.

لقد كانت الجملة غاية الحكاية فصارت بعد تحريرها نصاً حياً شارداً، شرد من أسره الواقعي إلى طلاقة بلاغية دلالية.

كان هناك حاجة ثقافية لقول سائر يعبر عن إحساس الناس ومشاعرهم فجاءت الثقافة لتستجيب لهذا الطلب.

إن الثقافة هنا كائن واعٍ وذات حية فاعلة تختار وتتصرف. ولتصرفاتها أمثلة كثيرة جداً. منها معظم الحكم والمأثورات والأقوال السائرة والأمثال حيث يجري دائماً تحرير النص من قيوده الواقعية وإطلاقه، ولذا صاروا يقولون عنه السائر والشاردة وأطلقه مثلاً. ودلالات السير والشرود والإطلاق تشير إلى عملية التحرير والفتح، مما هي أفعال تصدر عن الذات القارئة وعن الذات المستهلكة للنص وليس عن مؤلف الحكاية وفاعلها.

هذا من أفعال رعايا الكلام وليس من أفعال أُمراء الكلام.

ومن ذلك ما نراه دوماً من تحرير أبيات شعرية من قيودها النصوصية وإطلاقها لتدل على خلاف ما تدل عليه داخل بيئتها الأولى منها البيت (وما أنا إلاّ من غزيه إن غوت غويت... إلخ)[25] وبيت (ما أرانا نقول إلاّ معارا... إلخ)[26].

والثقافة ترى ما لا يراه الشاعر وهنا تتضارب رؤيتان إحداهما للسيد أمير الكلام والثانية ثقافية جماهيرية، وسارت الأمور على وجهين أحدهما سلطوي متحكم ومتعال ومنحاز يستجيب لشروط الذات ويحتكم إلى الفردية، والثاني حرّ ومفتوح يحس بالحاجة الجماعية ويتفاعل معها.

ولكل واحد منهما ممثلوه ولذا نسمع أقوالاً هي بمثابة الاتهامات التعسفية ضد أي فعل قرائي متفتح. فنرى من يصف

القراءات الحرة بأنها (تقويل للنص ما لم يقله) وأنها (تلوي عنق النصوص).

وهذه اتهامات تنطوي على خنوع لشروط النسق المتسلط، لأنها تتأسس على اعتقاد أن النص له قول راسخ ومحدد وأنه ذو معنى واحد، وأن للنص عنقاً غير قابل للَّيِّ ـ أي أنه عنق جمل بازل منحور.

وهذا افتراض واهم، إذ لا قيمة لقراءة تقول لنا ما قد قاله النص. إن النص إذا كان قد قال قوله فهذا يحسم كل قول بعد ذلك. وبئس بهذه القراءة التي تقول لنا قولاً قد قيل فعلاً وترسخ في النص نفسه. ولو فعلنا ذلك فهذه ثرثرة وترهل يغنينا عنها النص.

أما ليُّ عنق النص فإن أي نص لا يلتوي عنقه سيكون نصّاً متخشباً يابساً يسير على خط واحد متحجر لا يقوى على الالتفات يميناً أو شمالاً. ونحن نعرف أن من أجل بلاغيات القول هو (الالتفات) وهو قدرة الكلام على تحويل مساراته وإدارة عنقه واستدارة رقبته وتقبلها لهذا كله.

2 ـ 2 للثقافة حسها وشروطها ومراميها وأغراضها وهي ـ بالضرورة ـ شروط جماعية كلية حرة. على عكس مرامي الشاعر التي هي فردية ومقيدة ولذا جاءنا مفهوم (المعنى في بطن الشاعر) ليكون عنواناً وشعاراً على (النسق المتسلط) وما وراءه من ذهنية فردية، منذ أن أكل الشاعر الجمل البازل وصار اللحم كله في بطنه.

وما دام الشعر جملاً بازلاً أكله من أكله بعد نحره فلا بد أن يكون المعنى في بطن الشاعر.

ولكن حركة الثقافة بوصفها صوت الجماعة لم تترك الشاعر مع

الجمل بما حمل، لقد أدخلت يدها في فم الجزور وحركت لسان الجمل المنحور لكي يقول ما لم يقله الشاعر ولكي ينطق بمراد الناس وبحسهم.

وجرت النقلة النوعية للمعنى:

من بطن الشاعر

إلى بطن النص

ثم إلى بطن القارئ

وهذا مرتبط عضوياً بمفهوم نقدي متوهم حول (نيّة المؤلف)[27] ونيّة المؤلف وبطن الشاعر مفهومان يكمل أحدهما الآخر. فالنية هي المعنى المبيت الكامن وراء الفعل، ولن يكون للنية في العمل الأدبي من اعتبار إذا لم تنتقل من المؤلف إلى النص، فإذا انتقلت فعلاً إلى النص فهي - إذن - نيّة النص وليست نية المؤلف. وسوف تكون نيّة للقارئ الذي يداخل المقروء ويتفاعل معه.

وهنا نرى رحلة نوعية مماثلة هي:

نيّة المؤلف

نيّة النص

نيّة القارئ

وهذا هو ما يحقق نصوصية النص ومقروئيته ولو وقفنا على الخطوة الأولى وحجرنا النص فيها فهذا معناه إغلاق النسق وتغليب صوت الفرد الأوحد وإلغاء صوت الثقافة والزمن والأمة.

يحتاج النص دائماً إلى أن ينتقل وإذا انتقل تحرر وإذا تحرر انطلق وصار إبداعاً، ولا شك أن هناك بطناً أول بدائياً مثل رحم

الأم ولكن الجنين يخرج من ذلك البطن إلى بطن أرحب وأوسع وأدوم. وبطن الشاعر ضيق ووقتي وكذا بطن المناسبة وهو ضيق ومحدود ووقتي.

ولا بد للنص أن يتخلص من البطن الأول. وهذا ما أدركه أبو تمام بحذاقة ماهرة حيث نقرأ قوله[28]:

ولقد أراك فهل أراك بغبطة ... والعيش غض والزمان غلام

أعوام وصل كاد ينسي طولها ... ذكر النوى فكأنها أيام

ثم انبرت أيام هجر أردفت ... نحوي أسى فكأنها أعوام

ثم انقضت تلك السنون وأهلها ... فكأنها وكأنهم أحلام

ثلاث مراحل يمرّ بها النص: الأولى (الأعوام الوصل) وهي حالة واقعية مباشرة حيث الوصل والهناء الفعلي بين المحبين. والثانية (أيام الهجر) إذ تنفصل عن الواقع إلى إزاحة الحدث بواسطة البين والهجر وفصل الذات عن الآخر وعن الحدث، ثم تعقبها المرحلة الثالثة مرحلة الأحلام (فكأنها وكأنهم أحلام) وهي تحويل الحدث إلى حلم يتجاوز الواقع الأول مروراً بالهجر وهو عملية الفصل. وما الأول إلاّ رحم الحدث وبطن الشاعر. أما الثاني فهو رحم النص وبطن اللغة، بينما الثالث هو بطن القارئ.

هنا يتحول المعنى ليصل إلى منطلقه الأبدي عبر الحلم وعبر القارئ وتتحول النيّة من مختبئها في بطن الشاعر إلى النص ثم إلى القارئ.

ولم يك ذلك ممكناً لو لم يتحول الواقع إلى انفصال ثم إلى حلم ليصنع لنا نصّاً يحمل وعيّاً إبداعياً منفتحاً.

وهذا اللاواقع هو ما أحس به صلاح عبد الصبور في قوله[29]:

هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنه مكنون
شيء غريب غامض حنون

هذا الغريب الغامض الحنون المختفي غير البين هو المعنى حين يصبح في بطن القارئ.

في حالات الفصل والانفصال يجري تحرير المعنى وإطلاقه، ولا يتسنى الإبداع إلاً بعد الفصل، ولقد قال رسول حمزاتوف مرة إن القرويين (لا يتكلمون عن الحصان حين يمتطونه، بل حين ينزلون عنه)[30].

إن المعنى قيمة حرة، وبما أنه كذلك فإنه يعرف طرقه الخاصة ومسالكه الدقيقة التي تجعله يسير ويشرد بما أنه قول سائر وكلمة شرود أعني مثلاً سائراً ومثلاً شروداً لا يقوى بطن الشاعر على حبسه ومنعه. وبطن القارئ أولى به ولا شك.

## الهوامش

(1) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، 24 ـ المطبعة الأميرية الكبرى، بولاق 1308 هـ (تصوير دار المسيرة، بيروت 1978).

(2) عن حكايات الفرزدق وسرقاته من زملائه الشعراء: انظر الأصفهاني/ الأغاني، مجلد 3 جـ 8 ص 188، ومجلد 4 جـ 12 ص 115، دار الفكر، القاهرة د.ت.

(3) أوردها القرطاجني/ منهاج البلغاء 143 منسوبة إلى الخليل بن أحمد (تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966).

(4) الأبشيهي: المستطرف 1/ 150 تحقيق عبد الله أنيس الطباع، دار القلم، بيروت 1981.

(5) البيت لأبي الطيب المتنبي، انظر ديوانه 2/ 15 شرح عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر د.ت.

(6) انظر نقد الباقلاني لأمرئ القيس وللبحتري في كتابه إعجاز القرآن 158 و219 (تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر 1977).

(7) قام كتاب الديوان للعقاد والمازني على مبدأ النقد التهديمي وركز العقاد على شوقي، انظر الديوان 5 ـ 52، دار الشعب، القاهرة د.ت.

(8) هذه عبارة ما زلت أحفظها عن الجاحظ ولكنني حينما رغبت في توثيقها أعجزني العثور عليها ولم أتمكن من تحديد موقعها في أي من كتب الجاحظ، وأرجو ألا تكون ذاكرتي قد خانتني هنا. ولكني على يقين من ورود الكلمة في أحد كتب الجاحظ.

(9) أبو تمام: ديوانه 2/ 161 بشرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر 1969.

(10) من معاني (البازل) طلوع الناب واكتمال الرجل وبلوغه الحنكة والحكمة، انظر القاموس المحيط، والمعجم الوسيط، مادة (بزل).

(11) هذا وصف الكندي لأبي تمام حينما ألقى قصيدته في مدح أحمد بن المعتصم وأضاف إليها بيتين ارتجلهما جواباً على نقد الكندي له. عن القصيدة، انظر ديوان أبي تمام 2/ 242.

(12) وردت العبارة عند صلاح فضل في كتابه (شفرات النص) ص 125 عين للدراسات، القاهرة 1995، ناقلاً إياها من كتاب أبي العلاء المعري: شرح ديوان المتنبي ـ معجز أحمد ـ تحقيق عبد المجيد دياب 1/ 56، القاهرة 1968 (د. ن.).

(13) وردت القصة في مداخلة لغازي القصيبي: انظر عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة 84، دار الآداب بيروت 1992، ولم يوثقها القصيبي هناك، وفي مسعاي لتوثيقها عثرت على شيء قريب منها لدى ابن رشيق، العمدة 2/ 93، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1972.

(14) الباقلاني: إعجاز القرآن 116.

(15) ابن فارس: الصاحبي 467 تحقيق السيد أحمد حنفي، طبع عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1977.

(16) هذه الكلمة لعمر بن الخطاب: انظر عنها ابن رشيق: العمدة 1/ 27.

(17) أبو تمام: ديوانه 3/ 183.

(18) الجاحظ: رسالة التربيع والتدوير ضمن رسائل الجاحظ 3/ 55، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر 1979.

(19) ابن سلاح الجمحي: طبقات فحول الشعراء 1/ 66، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة 1974.

(20) الباقلاني: إعجاز القرآن 116/ 117.

(21) ابن المقفع: الأدب الصغير 35، دار صادر، بيروت د.ت.

(22) ابن حزم: طوق الحمامة 22، ضبط الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، مصر 1975.

(23) عن ذلك، انظر عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير 5 ـ 8، دار سعاد الصباح، القاهرة/ الكويت 1992.

(24) سمعت الحكاية من الشيخ علي الطنطاوي في حديثه في التلفزيون السعودي

(نور وهداية).

(25) تعرضت في حديث واف عن بيت دريد بن الصمة وعلاقته بجملته الشعرية، انظر الخطيئة والتكفير 91 ـ 92.

(26) للتفصيل عن قصيدة كعب بن زهير، انظر عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد 46 ـ 48 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت 1994.

(27) يطرح هيرتش فكرة نيّة المؤلف ويربط بينها وبين تفسير النص تفسيراً صحيحاً وترددت الفكرة في كتبه ودراساته ومنها كتابه (Validity in Interpretation).

(28) أبو تمام: ديوانه 3/ 151.

(29) صلاح عبد الصبور: ديوانه جـ 1 ص 211، دار العودة، بيروت 1972.

(30) رسول حمزاتوف: بلدي 164، ترجمة عبد المعين ملوحي ويوسف حلاّق، دار الجماهير العربية 1984.

# القارئ المختلف

«لا تندبني بعد أن أموت
لا.. وحينما تقرأ هذا البيت
لا تتذكر اليد التي كتبته
ولأني أحبك كثيراً
فإني ساكون نسياً
منسياً في خواطرك الحلوة
إن كان تذكارك لي سيحيلك
وقتئذ إلى قارئ حزين».

شكسبير (سوناته 71)

## ـ 1 ـ

**سؤال القراءة/ سؤال القارئ:**

لم يعد وارداً في النظرية النقدية أن نسأل: من القارئ. ولكن السؤال الذي صار ينشر نفسه في البحوث النظرية هو: ما القارئ وذلك منذ أن أصبحت نظرية القراءة هي الأكثر استحواذاً على الأسئلة وعلى الاجتهادات والافتراضات، مما جعلنا نعيش في عصر القارئ كما استشعر بارت[1] إن لم يكن فعلياً ففي الأقل على مستوى التنظير والأسئلة.

ومن هنا فإن (القارئ) أصبح مفهوماً نظرياً أكثر منه واقعاً تجريبياً وفعلياً.

وما دام المؤلف قد مات فإن القارئ قد تمكّن من مساحة النص بوصفه فارساً يعرض رمحه بلا منازع، مما جعل الأسئلة حول هذا الفارس الجديد تتوارد وتتواتر.

ومع الأسئلة تأتي صور ومفهومات تقدم (القارئ) على أنه متصور نظري افتراضي، ينفصل عن الواقع الظرفي، فيتسامى إلى مستوى من الحرية التي لم تكن له من قبل.

على أن حرية القارئ تعني حرية القراءة ومن ثم حرية النص، وهي حرية تؤول أخيراً إلى حرية الثقافة وتعددها وانفتاحها. وبطل هذا العصر الحر هو القارئ.

ولكن هذا القارئ ما هو...!؟

قبل الوقوف على افتراضات الإجابة لا بدّ أن نتعرف على القارئ المستبعد، ذاك القارئ المبيت في نيّة المؤلف.

إن المؤلف يكتب وفي ذهنه قارئ ما، قارئ يعرفه المؤلف ويخاطبه ويتعامل معه، بل قد يحدث أن الكاتب لم يكتب النص إلاّ من أجل ذلك القارئ، بطلب منه أو لمواجهته. فالفرزدق وجرير يقولان نقائضهما وفي ذهن كل واحد منهما مستقبل معين وجمهور يعيانه ويعرفانه. والقارئ هنا يحتل ذهن المؤلف ويتحكم فيه. وكذا حال كثير من التأليفات العربية حيث نرى الكاتب يخاطب قارئاً حياً يستمع إليه ويستقبل خطابه. ومن ذلك جملة القاضي الجرجاني التالية:

وأنا أقول أيدك الله[2].

حيث يخاطب إنساناً ماثلاً أمامه فيتعامل معه وفق شروط وظروف ومتطلبات هذا التعامل، مما يجعل هذا القارئ بمثابة مؤلف مشارك يؤثر على خطاب الكاتب ويوجهه.

هذا القارئ ليس سوى مؤلف ضمني للنص من حيث كونه حاضراً في ذهن المؤلف الفعلي حضوراً كاملاً. وهذا الحضور يأخذ أبعاداً حقيقية في صياغة النص واختياره، وفي حدوث أنواع من الحوار والمناقشة داخل الخطاب.

وإنا لنجد براهين ذلك في افتتاحيات الكتب العربية حينما يشير المؤلف إلى شخص أو أشخاص ندبوه لتأليف الكتاب، أو عندما يخاطب المؤلف قارئه بجملة مثل (أيدك اللّه) وغيرها. أو حينما ترد جملة مثل وقال أبو العباس، مما يعني أن المبرد كان يملي نصه على مستمعين حاضرين يسجلون عنه ويتابعون قوله فيميزون بين ما يقوله وما يرويه. وكانت الأمالي للأولين هي الكتب للمتأخرين.

ولقد بلغ وعي المؤلف بقارئه حداً جعل عبد القاهر الجرجاني يدخل في حوار معلن معه، ولعل المثال التالي يعطي صورة واضحة لهذا الحضور، وهو مثال أسوقه من أسرار البلاغة، حيث يقول الجرجاني بعد حديث عن أسباب تأثير التمثيل البلاغي مخاطباً قارئه هذا ومتوجهاً إليه في حوار مباشر[3]:

«فإن قلت: إن الأنس بالمشاهدة بعد الصفة والخبر إنما يكون لزوال الريب والشك في الأكثر، أفتقول إن التمثيل إنما آنس به لأنه يصحح المعنى المذكور والصفة السابقة ويثبت أن كونها جائز ووجودها صحيح غير مستحيل حتى لا يكون تمثيل إلاّ كذلك ـ فالجواب أن المعاني التي يجيء التمثيل في عقبها على ضربين. . . إلخ» ـ.

إن الجرجاني هنا يحضر قارئه الضمني ويتحاور معه ويستنطقه وكأنه يستجوبه فيحاجه ويناقشه، وهذا القارئ يشارك المؤلف في النص وفي التأليف.

وإن كان الأمر واضحاً في الكتب من خلال إشارات وعلامات المخاطبة والحضور، فإن عدم وضوحه في الشعر وفي سائر فنون الإبداع لا يعني عدم وجوده، فالمتنبي في قصيدته (واحر قلباه) كان يخاطب (زعنفة) تقول الشعر لسيف الدولة وتجوز عنده ولكنها لا تجوز عند الشاعر. وكانت هذه (الزعنفة) حاضرة وحية في ذهن المتنبي إلى درجة أنها كانت شريكة له في تأليف قصيدته من خلال ما فرضته على الشاعر من صياغات ودلالات وإحالات لم تكن لتحدث لولا حضورها في ذهنه، إضافة إلى حضور سيف الدولة.

وكذا هو الأمر حيث نجد لكل مؤلف قريناً من القُراء، وإن كان لكل شاعر شيطان أو جنية ـ حسب رأي أجدادنا ـ فإن له ـ أيضاً ـ قارئاً ـ أو قُراء ـ قرناء له يختبئون وراء نصه ويديرونه ويشاركونه في صناعة النص وتأليفه. وكما يقول سارتر فإن المؤلف (حتى لو تطلع إلى المجد الخالد فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بني جنسه أو من طبقته)[4]. تتساوى في ذلك كل الكتابات قديمها وحديثها، عقلانيها وإبداعيها.

هذا القارئ الضمني هو ـ لذلك ـ مؤلف ضمني.

ونحن هنا نستبعد هذا القارئ، لأن دواعي موت المؤلف تستدعي أيضاً موت القارئ الضمني مذ كان شريكاً للمؤلف ومحايثاً له. وبما أنه حضور كامل فلا بد أن يؤول إلى غياب متلاش ويزول مع المؤلف، ليخلو المجال للنص يتحرك في مساره الطويل نحو الخلود، وينام الشاعر كي يسهر الخلق جراء شعره ويختصمون.

وهذا الخلق هم نوع آخر من القُراء يختلف عن أولئك الذين كانوا في ذهن المؤلف حينما كتب نصه.

أما وقد استبعدنا القارئ الضمني تبعاً لاستبعاد المؤلف، فالسؤال ـ إذن ـ سيتجه نحو ذلك القارئ الذي سيحتل النص بعد تحريره من سلطان الآباء بالنسب والآباء بالرضاعة.

ـ 2 ـ

لقد جاءت افتراضات عديدة حول هذا القارئ، بعضها بالغ المحايدة، وبعضها بالغ التطرف. بعضها جاء نتيجة لشروط بحثية، وأخرى كانت نتيجة لهجوم اعتراضي على اتجاهات نقدية حديثة.

ومن المصطلحات المحايدة مفهوم (القارئ المثالي Ideal Reader)[5] عند ريفاتير، و (القارئ النموذج Model Reader)[6] لدى أمبرتو أيكو. وكلا المفهومين يدوران حول نوع من القُراء يختلف عن القارئ الضمني والقارئ التجريبي. فالقارئ النموذج عند أيكو هو ذلك الذي يفرزه النص وتتمخض عنه القراءة مما يجعله قادراً على أن يحرر المقروء من قيود المؤلف الفعلي والقراءة الأحادية ويعطي النص حقه في التعدد والتفتح. ومن ثم فإن (القارئ النموذج) يتعامل من خلال النص مع (مؤلف نموذج) وهذان المفهومان (النموذجيان) يجعلان القراءة إنتاجاً وتوليداً حياً لنص متحول وغير ثابت.

وإذا ما قلنا إن موت المؤلف يفضي بالضرورة إلى موت القارئ الضمني من حيث أنهما مرتبطان ارتباطاً عضوياً مع ظروف نشوء النص، فإن القارئ النموذج ينتج عنه مؤلف نموذج يتولد عن فعل القراءة، فالمتنبي الذي وقف في بلاط سيف الدولة يلقي قصيدة

(واحر قلباه) كان مؤلفاً فعلياً يشترك مع قارئ ضمني (أو قُراء ضمنيين هم الزعنفة مثلاً) وتحتوي الجميع شروط ظرفية لا شك أنها قد زالت الآن ومعها مات المؤلف ومات قارئه الضمني. ولكن النص بقي وظل يتجدد مع قُراء يتوالون عليه. وهذا يجعلنا أمام مؤلف مختلف، فالمتنبي الذي كان في الديوان الأميري ليس هو المتنبي الذي في الديوان الشعري. إننا في الديوان الشعري أمام مؤلف مختلف له سياق ثقافي ومعرفي تراكم على مدى الزمن الشعري الذي بدأ منذ مماته وما زال يتنامى، ونحن لسنا أولئك الزعنفة التي تقول ما لا يرضى عنه الشاعر. إننا قُراء نموذجيون نتفاعل مع (واحر قلباه) بطرقنا المختلفة عن قارئه الضمني (الزعنفة)، واختلافنا هذا استخرج من داخل النص ـ ومن حوله ـ مؤلفاً مختلفاً هو المؤلف النموذج كنتيجة للقارئ النموذج.

إن حرية القراءة تعني حرية القارئ ومن ثم انعتاق المؤلف وانعتاق النص. ولقد عبر ريفاتير وايكو ـ كل بطريقته الخاصة ـ عن (قارئ) يحتاجه النص لكي ينمو وينعتق. وإن كان كل منهما قد وضع مصطلحه بناء على دواعي (تفسير النصوص) وشروط هذا التفسير[7]، إلاَّ أن المفهوم يستطيع أن يشمل حالات القراءة كلها منذ أن كان تعدد التفسير أساساً نظرياً لهذين المفهومين.

## ـ 3 ـ

### القارئ بوصفه طفيلياً / أو/ مضيفاً:

في مواجهة موجة القراءات التشريحية (deconstructionist) أطلق وين بوث كلمته النارية واصفاً هذه القراءات بأنها طفيلية، يقول هذا بمنطق الجازم الواثق، ويصف رأيه هذا بصفتي البساطة

والوضوح، أي بصفات الحقيقة التي لا غبار عليها. ويتمم أبرامز مقولة بوث هذه بتحديد الموقف على معيار القراءة (الأحادية الواحدة)[8].

ففي معيار القراءة الأحادية (univocal) والواضحة تصبح القراءة التشريحية قراءة طفيلية، حسب بوث وأبرامز.

والأمر في هذه المقولة ينطوي على وجهين أحدهما هو الهجوم على نوع من القراءة النقدية ومحاولة مواجهته بإطلاق وابل من الصفات والنعوت عليه، والثاني هو افتراض وجود قراءة ذات بعد واحد، وفي الوقت ذاته وصفها بأنها قراءة واضحة.

ولقد تولى هيلس مللر هذه المقولة طارحاً مفهومه الخاص عن القارئ بوصفه مضيفاً[9]. وهو لكي يفتح الطريق أمام مفهومه هذا يفترض أن لا وجود للطفيلي إلاّ بوجود المضيف (ووجود الطعام طبعاً) ومن ثم فإن المضيف ومعه الطفيلي ـ ذاك الشرير المدمر ـ سوف يكونان ضيفين على طعام واحد يشتركان فيه. وقد يحدث أن يتصارع الاثنان ويتحول المضيف إلى ضحية يفترسها الطارئ المتطفل فيصبح المضيف هو الطعام، مثل حال الفيروس حينما يقتحم الجسد، فيتغذى عليه حيث يعيش الطفيلي على حساب المضيف ويكون موت الأخير سبباً لحياة الأول، وبذا فإن الطفيلي يدمر المضيف، حيث غزا الغريب الدار ليقتل رب الأسرة. هذه صورة للقول القائل إن النقد يقتل الأدب. ولعل هذا هو ما دفع بوث وأبرامز إلى طرح فكرة الطفيلي لنعت القراءة متعددة الدلالات (أي القراءة التشريحية).

ولكن عند هذه النقطة يتساءل مللر قائلاً: ألا يمكن للطفيلي والمضيف أن يعيشا معاً في منزل واحد هو بيت النص، يطعم

أحدهما الآخر، أو يشتركان في الطعام..؟

هذا وجه للتصور، ومعه وجه آخر يعكسه مللر ضد بوث وابرامز يتمحور حول ما سماه أبرامز بالقراءة الأحادية الواضحة، حيث يتساءل مللر مستنكراً ومنكراً هذه القراءة وهل هي حقاً واضحة أو حتى أحادية..! أفلا يمكن أن تكون هذه القراءة هي ذلك الغريب الخارق الذي يتسلل دون أن يلحظه أحد إذ لا يبدو غريباً لأنه مألوف ومعتاد، وقد يصبح مضيفاً ولكن على صورة العدو المدمر، لا على صورة الكريم المضياف..؟

أليست القراءة الواضحة أقرب إلى التعددية منها إلى الأحادية..؟ أفلا تكون قراءة خادعة وخداعة بحيث تبلغ أقصى درجات التعدد من خلال ظهورها في مظهر الواضح ذي الصوت الواحد، وتكون مألوفيتها سبباً لتعددها الخفي..؟

ومن ثم فإن الأحادية والوضوح تنطوي على غموض وتعدد غير ملحوظ، ويكون خطرها من خلال مفعولها الخفي.

إن مللر يطرح هذه المحاجة في سبيل تقديم مفهومه للقارئ بوصفه (مضيفاً)، وهو مصطلح يصحح ويطهر المفهوم من ملابسات كلمة طفيلي.

ومن هنا فإن مللر يرسم صورة يجتمع فيها الطفيلي والمضيف معاً على مائدة واحدة، فالقراءة الأحادية ـ إن وجدت هذه القراءة ـ والقراءة التشريحية (المتعددة) كلاهما ضيفان متزاملان حيث تتداخل الصفات وتتماثل الحركات بين مضيف وضيف، أو بين مضيف ومضيف، أو مضيف وطفيلي، أو بين طفيلي وطفيلي آخر.

فالعلاقة التي يراها هي علاقة ثلاثية، وليست تعارضاً مركزياً

بين اثنين. ودائماً ما يكون هناك ثالث بين كل اثنين يدخلان في علاقة. ثالث ما، قبلهما أو بعدهما فيتقاسمانه أو يستهلكانه أو يتبادلانه، وعبر ذلك يتقابلان.

هذه العلاقة الثلاثية المفترضة ليست سوى سلسلة متواصلة، إنها سلسلة عجيبة وغريبة، حيث ليس لها بداية وليس لها نهاية. سلسلة لا تنطوي على عنصر توجيه قابل للتمييز (كأن يكون لها أصل أو غاية أو مبدأ تحتي)[10].

هذه السلسلة المفتوحة كحلقة مفرغة لا يمكن فكها بواسطة المنطق العادي والتعارضات المركزية، إنها تنطوي على سابق وعلى لاحق، وكل الروابط داخلها تحيل إلى انفتاح لا يمكن سده. وكل عنصر من عناصرها ـ وإن بدا مفرداً ـ فإنه ينشطر من داخله ليستحوذ على الطفيلي وعلى المضيف في حلقة متسعة ويبدو حينئذ وكأنما هو عنصر مختلف. وعلى الوجه الآخر فإن القراءة الأحادية الواضحة تتضمن القراءة التشريحية مثلما تتسرب الطفيليات داخل نفسها وكأنها جزء من ذاتها، حسب تعبير مللر. وكذا فإن القراءة التشريحية ـ عنده ـ لا تستطيع بأي حال أن تحرر نفسها من القراءة الميتافيزيقية التي تنوي منافستها.

من هنا فإن القصيدة بذاتها ليست المضيف وليست الطفيلي، ولكنها الطعام الذي يحتاجه كل واحد منهما. إن القصيدة مضيف من نوع آخر، هي العنصر الثالث في ذلك المثلث المقترح. وهذا يجعلها مضيفاً وإنما على صورة قربان أو ضحية، حيث يتقاسمها النقاد ويقطعونها إرباً ويكسرونها، يتهادون أطرافها تماماً كما يفعل الآكلون على القصعة، يتساوى في ذلك الناقد الحكيم وغير الحكيم. مع ما هم عليه من قديم علاقة ما بين مضيف وطفيلي.

وكل قصيدة ـ في عرف مللر ـ هي بالضرورة طفيلي تمددت يده إلى القصائد السابقة، أو أنها تتضمن في داخلها قصائد مبكرة كطفيليات مخبوءة. وهذه صورة من صور الترجيعات الأبدية بين الطفيلي والمضيف. وإن كانت القصيدة تلعب دورين مزدوجين، فهي طعام شهي يغري النقاد، وهي سم زعاف يتسلل في خطابهم، فإنها لا بدّ قد مارست دورها في التهام الغذاء. لا بد أنها حيوان متوحش لا يتورع عن افتراس بني جنسه.

ويضرب مللر مثالاً على ذلك بقصيدة (انتصار الحياة The Triumph of life) لشيلي. وهي قصيدة مسكونة بشعر السالفين ولقد كشف النقاد سلسلة طويلة من الحضور الطفيلي. والأصداء والتضمينات حيث تحل فيها النصوص السالفة مثلما يحل الضيوف والأشباح في المنازل. كل ذلك حاضر ومشهود في حمى القصيدة يتحرك من داخلها بطريقة شبحية غريبة، ما بين تأكيد ونفي وتصعيد وتجديد أو تقليص، وما بين محاكاة ساخرة.

وتتولى القصيدة الراهنة استحضار النص السالف لكي تستخدمه كأساس تتكئ عليه، وفي الوقت ذاته تقوم القصيدة بتدمير النص السالف لكي تجسده وتستثمره وتمسخه إلى خيال شبحي، كل ذلك من أجل أن تحقق القصيدة الجديدة مهمتها المستحيلة/الممكنة بأن تصبح القصيدة الجديدة ذاتها أساساً لشعريتها. ولن تحدث القصيدة الجديدة إلاّ بالاستناد على النصوص السالفة، ولن تحدث الجديدة ـ أيضاً ـ إلاّ بتدمير تلك النصوص[11].

ـ 4 ـ

من مفهومات المثالي والنموذج إلى الطفيلي والمضيف يمر

(القارئ) بوصفة نظرية عن حاله وعن فعله، وكل ذلك التوصيف يحدث لا من أجل استحداث قارئ جديد لم يكن من قبل، وإنما ذاك كله أسئلة تستهدف الاستكشاف والتعرف على قارئ موجود. هو قارئ تاريخي وجد منذ عصور اللغة المبكرة، أو في الأقل منذ ظهور نصوص توصف بالإبداعية. إنه قارئ يحضر ويغيب، يزور النص حيناً ويهجره أحياناً، يحب ويكره، يفهم ويسيئ الفهم، يبني ويهدم، يخلص ويخون إنه يتصرف مع النص في حرية تامّة، لا يتحكم فيه قانون ولا سلطة. وكذا فإن أكثر أنواع العلاقات حرية هي حرية القارئ مع المقروء. فالباقلاني يقرأ امرأ القيس والبحتري لا لكي يبني ولكن لكي يهدم ويدمر[12]. ولا تستطيع أي سلطة أن تمنع الباقلاني من فعلته هذه فالقارئ كائن حرّ تام الحرية. ومهما حاول المؤلف أن يستعبد قارئه فإن محاولته فاشلة لا محالة. ولسوف تنعكس هذه النية الاستعبادية ضد صاحبها وتدمره وتدمر فنه. ويشهد على ذلك قصة الكاتب الفرنسي الفاشي دريو لاروشيل، كما رواها سارتر، حيث قاطع القُراء مقالاته التي تدعوهم إلى قبول الاحتلال الألماني بالرغم من رونق كتابته وجمال أسلوبها، ولم يفده إلحاحه ومثابرته على ملاحقة القُراء، وانتهى الأمر بأن جف قلمه وتيبس أسلوبه حينما لم يجد له قُراء. صار بلا قُراء لأنه حاول مصادرة حرية قُرائه. والمرء لا يكتب للعبيد ـ كما يقول سارتر[13].

وكذا هي حال كل الأدبيات السلطوية وما تتسرب فيه من خطاب إعلامي يبرر الطغيان أو ينمقه، حيث تفقد هذه الأدبيات جمهورها ويضرب عنها القُراء صفحاً،إذ لا يوجد قارئ يساوم على حريته أو يرضى بعبوديةٍ بيده الفكاك منها.

ومثلما أن النص حرّ أو شاردة ـ حسب عبارة المتنبي ـ فإن القارئ أيضاً حرّ وشرود. ووجوه الشبه فيما بين النص والقارئ كثيرة وتبلغ حدّ التطابق حيث يصبح القارئ والمقروء شيئاً واحداً. ولسوف تتداخل علاقات السبب والنتيجة في الفعل القرائي ويختلط ترتيبها. ولا يمكن تصوّر هذه العلاقة إلاّ بتقسيمها زمنياً إلى حالتين، حالة ما قبل القراءة:

ما قبل: النص سبب والقراءة نتيجة.

ما بعد: القراءة سبب والنص نتيجة.

إننا نشرع في القراءة لأن هناك نصاً قابلاً لأن يقرأ. ولكن بعد أن نمارس القراءة فعلياً يصبح النص مولوداً يتمخض عن قراءتنا، حيث نصنع النص وننتجه بواسطة استهلاكنا إياه. ومن هنا يتحول المقروء من كونه سبباً فيكون نتيجة، وحينما يصف القارئ مغامرته القرائية هذه فإنه ينتج النص ويمنحه ولادة حية تختلف عن كافة ولادات النص السابقة.

وهذا كله فعل حرّ. غير أن هذه الحرية لا تنطوي على إلغاء السالف. ولكنها ـ فحسب ـ تماثل حرية النص في علاقته مع النصوص السابقة عليه. حيث نجد الاثنين معاً النص والقارئ يسكنهما التاريخ مثلما يسكنان هما التاريخ. وإذا كان النص لا يولد على صفحة بيضاء، وإنما يولد على صفحات مكتوب عليها من قبل ـ حسب كلمة دي سيرتو[14] ـ فإن القارئ ـ أيضاً ـ لا يأتي من فراغ ولا يتحرك على فراغ. إنه مسكون باللغة وبالنصوص وبالآخرين. ولم يكن الجاحظ إلاّ محقاً حينما عرّف الأدب بأنه: عقل غيرك تضيفه إلى عقلك. ولن يفوتنا أن نتعرف على مرام الجاحظ من قوله (عقل) إذ لا بدّ أنه يعني بها اللغة: لغة غيرك تضيفها إلى لغتك.

فيتحقق التداخل والتمازج والمثاقفة، وتقع الحوافر على الحوافر. وهنا تكون المواردة[15]. حيث تتوارد العيون على النص مثلما تتوارد الإبل على حوض الماء، فتختلط الأنفاس وتتعاقب الأجيال ويتساوى الطفيلي والضيف مع المضيف والطعام. وكل قراءة هي بمثابة مرآة متعددة الوجوه ـ كما شبهها دي سيرتو ـ حيث يعاود الآخرون الظهور في زاوية من زوايا هذا الفضاء المرآوي وحيث تتداخل الانعكاسات والتبادلات مع تطور القراءة إلى قراءات ومواجهات تشكل حالات تحققها. ولكن هذه المرآة المتعددة الوجوه ليست مرآة سليمة، إنها مرآة مهشمة، ومن هنا فإن الآخرين يتكسرون إلى شظايا داخل هذه المرآة، وهذا ما يجعلهم يتبدلون ويتغيرون بمجرد دخولهم في هذا العالم المتشظي[16]. وكما هي حال النص الجديد حينما يتكئ على السالف كأساس يقوم عليه، وفي الوقت ذاته يقوم بتفكيكه وتفتيته ليتحقق قيام النص الجديد، فإن القارئ يتكئ على السالف من جهة وعلى المقروء من جهة ثانية، ولكنه يتولى تسريب ذلك كله إلى تلك المرآة المهشمة، حيث تتشظى النصوص والاقتباسات وتتزاوج المقروءات وتتداخل. ومن بين هذه الشظايا يقف القارئ مثل فارس فرغ للتو من مبارزة حساسة لينظر حواليه ويحاول إعادة ترتيب ذاكرته وتجميع التشظيات، ويقوم حينئذٍ بإنتاج المقروء على الطريقة التي يختارها بحرية مطلقة. هذه هي حرية القارئ التي لا يمكن أن تنصاع إلى أية وصاية أو سلطة. وفي القارئ الخصام وهو الخصم والحكم. لقد قال المتنبي ذلك مخاطباً قارئه الضمني، ولن نخطئ أبداً لو قلنا أيضاً إنه خطاب أو وصف لحال القارئ النموذج أو القارئ المضيف.

ـ 5 ـ

## المحال/ الممكن:

ما العلاقة بين القُراء والبدو الرُحَّل..؟

إن كانت القراءة تنطوي على تشظي المقروء وتفتته بين وجوه المرآة المتهشمة فإن المقروء قد أصبح من التفتح والتمدد إلى درجة هو فيها فضاء مباح لتحركات حرة من القارئ. لقد صار القارئ مثل البدوى المترحل الذي يتحرك في أرض اللّه الواسعة، حيث الأرض كلها حلّ ومرتحل له. يسير وراء العشب والماء حيثما صارا لا يقر إلاً لكي يهم بالرحيل، ويترحل متشوفاً ومتطلعاً ومتسائلاً عن (موقع). وإذا ما بدا له موقع تحول هذا البادي إلى سؤال مفاضلة وترجيح بين ما هو ماثل وما قد يفضله من مواقع أُخر لم يرها بعد. ويصبح الموقع وسط هذه المساءلة مثل جملة شعرية في نص، حيث تظل الجملة جميلة وشائقة إلى أن يظهر ما هو أجمل منها أو ما هو أقل منها جمالاً، فيتغير شأنها لديه حسبما ظهر له عن سواها، ويظل يروح ويغدو حراً في قراره ومتردداً في حكمه. والصفة الأبرز في ذلك كله هي التحول والتحرك (أي عدم الثبات). ولا يقف شأن البدوي وتحولاته عند منتجع واحد في أرض واحدة، بل إنه يمتد نظره وخاطره ليسمح له بتغيير الموقع ومغادرة الأرض إلى سواها. يتحول عن موقعه ذاك بسهولة وبيسر، ودون حسابات معقدة، لأنه يستطيع العودة إليه بسهولة ويسر وبلا أي حسابات أو تعقيدات. وكذا هو القارئ في حرية تصرفاته مع المقروء. حيث يصبح المحال ممكناً، والممكن مرغوباً عنه فكأنما هو محال. والبدوي لا يرى على الأرض حدوداً تمنع حركته وترحاله، وكذا

القارئ لا تحده حدود ما بين نص ونص ولا حتى داخل النص أو خارجه.

* * *

هذه صورة بدوية لعلاقات القارئ بالمقروء. ولدينا صورة حضرية تضارع هذه الصورة وتنافسها، طرحها دي سيرتو، مستشعراً التحول الحضاري في حياة البشر، حيث صارت حاسة العين هدفاً مستهدفاً تتجه نحوها العروض من التلفاز إلى الصحف إلى شاشات الدعاية، مما وسم المجتمع الحديث بميسم خاص هو النمو السرطاني للرؤية، حيث يُقاس كل شيء بقدرته على العرض البصري أو بقابليته لأن يكون معروضاً أمام الأبصار حتى صارت عملية الاتصال عبارة عن رحلة بصرية. ذاك نوع خاص من الملاحم هو ملحمة العين (epic of the eye) وهو تحفيز نحو القراءة[17].

هذا التحول الذي يشير إليه دي سيرتو دشن ما سمّاه بارت من قبل بعصر القارئ، وجعل المجتمع كله كتاباً مفتوحاً ومكشوفاً تسرح فيه العين مترحلة بين نصوصه بلا حدود، وبلا توقف. وأسهمت تكنولوجيا الاتصال بفتح كافة المنافذ التي كانت مسدودة من قبل، وجاءت ثقافة اللاحدود في عصر اللاحدود. وصار التعدد والتنوع هو العلامة على كل مقروء وعلى كل حالة من حالات الاتصال. وأمكن الملاحظ أن يرى حقيقة مقولة روبير اسكاربيت من أن (هناك في الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته)[18].

هذا تحول نوعي في فعل الاتصال وفعل القراءة، مما جعل النص قابلاً للسكنى مثل شقة مستأجرة ـ حسب تشبيه دي سيرتو[19] ـ وتتحول الملكية الخاصة إلى فضاء مستعار يستعيره

شخص آخر استعارة مؤقتة، وكعادة المستأجرين حينما يقطنون شقة مستأجرة فإنهم يحدثون فيها تغييرات ويفرشونها بأفعالهم وذاكرتهم، وكذا يفعل المتكلمون في اللغة حيث تتداخل ألسنتهم ولهجاتهم المحلية، وتحويلاتهم التعبيرية مع ما يحملونه من تاريخ شخصي، يتمازج ذلك ويتشابك مع المقروء بوصف النص شقة مستعارة قابلة للسكنى وتسمح لساكنها أن يستخدمها وأن يتمازج معها بحرية تامّة ما دام فيها. ولكن المستعار يُعار أيضاً كما قال أبو حامد الغزالي[20]. وكحال أي شقة مستأجرة فإن النص يظل قابلاً للانتقال من مستأجر إلى آخر ومن مستعير إلى آخر، وكذا القارئ يتحول ويتنقل مما يجعله بدوياً مترحلاً.

هل هذا هو ما جعل ألفن توفلر[21] Alvin Toffler يعلن عن ميلاد فصيلة بشرية جديدة، متولدة عن انفجار الاستهلاك الفني..؟ هذه الفصيلة الجديدة تحت التكوين حيث تشق طريقها وتشرئب من بين وسائل الإعلام. ومن المفترض أنها تتميز بقدرتها الذاتية على الحركة. إنها بقدرتها الحركية تمثل عودة إلى الأساليب البدوية القديمة، ولكنها تقنص الآن وتتحرك في سهول وغابات صناعية.

هذا التمثيل من توفلر أغرى دي سيرتو بأن يتصور القُراء على أنهم رحالة[22] (Travellers) يتنقلون عبر أراض هي ملك لآخرين، مثل البدو إذ يغتصبون طريقهم عبر حقول ونصوص لم يكتبوها.

هذا الزخم المتلاحق في عصر ملحمة العبن من تحول كل شيء إلى (مقروء) وإلى (مرئي)، ثم تحرك كل شيء وعدم استقراره جعل القراءة لا تواجه فعل الزمن، حيث صار الزمن قوة خارقة في المسح والإلغاء. فالمرء ينسى نفسه في هذا الخضم وينسى سواه. ولم تعد القراءة حاوياً يحفظ ما يقع داخله، أو لعلها تحفظ ما ترى

على وهن وضعف. ومن هنا فإن فعل القراءة يصبح بمثابة التذكر المستمر للفردوس المفقود (دي سيرتو 174)، فكأننا حين نقرأ نتذكر ما نسيناه. ولكننا ننسى ونحن نتذكر. فالتذكار هو فعل آخر من أفعال النسيان.

ولكن... هل ستظل صورة القارئ على ما هي عليه من تحرك وترحل..؟.

إن دي سيرتو يطرح صورة[23] مرادفة يرى فيها أن عالم ملحمة العين بات له من الحركة ما يفوق كل ملاحقة. وبما أن وسائل الاتصال تزداد حركة وتغزو فضاء الأشياء بحركتها هذه، فإن المستهلكين قد تخلوا عن الترحال واستقروا في أماكنهم، بينما ظلت وسائل الاتصال في حركة لا تقرّ ولا تكل. وتظل بذلك في عالم متحرك ليس له حدود وليس عليه سلطة منظمة.

## ـ 6 ـ

بعد دخول المقروء في فضاءات المرآة المهشمة، وتحول القارئ إلى بدوي مترحل، لا يعرف حدوداً ولا ينتمي إلى موقع، ماذا يبقى للمؤلف بوصفه (اسماً) يزين النص ويتوّجه..؟

إن المؤلف يتحول في هذه العملية إلى بدوي مترحل أيضاً. لكنه لا يترحل من مكان إلى مكان، إذ لا يملك هذه القدرة. إنه منتم ملتزم بموقعه، بنصه، ولكنه يترحل من عصر إلى عصر ومن ثقافة إلى ثقافة، ومن تصوّر إلى تصوّر. ولا ريب أن شخصية المتنبي قد ترحلت في كثير من الأزمنة. كما قد مرّت بتغيرات جذرية في صورتها الذهنية والثقافية، حسب تغير المعارف والثقافات والأذواق مما يجعله مؤلفاً نموذجياً، ويجعله شخصية متحولة

ومتغيرة، أي دائمة الترحال.

لذا طلب شكسبير من قارئه أن ينساه لأن المؤلف إذا ما دخل في حالة التناسي فإنه يتحرر من شروطه الواقعية المعاشية ليصبح فكرة من أفكار النص أو شخصية من شخصياته، مثل أبطال المسرحيات (نص شكسبير في مطلع الدراسة).

والمؤلف لا يستطيع أن يتحول إلى قارئ لنصه إلاَّ إذا تمكن من نسيان النص ـ كما لاحظ سارتر[24] ـ، ذلك لأن وعي المؤلف بنصه ومعرفته التامّة به تجعله عاجزاً عن الاندهاش أمام المقروء لأنه يعرف كل ما على الصفحة من كلمات، وما سوف تؤول إليه من نتائج. لكنه إذا ما نسي المكتوب فإنه سيقرأ باندهاش وتعجب، كما حدث لروسو حينما أعاد قراءة (العقد الاجتماعي) في آخر حياته[25]، فاندهش مما قرأ لأنه نسي المكتوب فتسنى للنص أن يكون مادة مقروءة لمؤلفه. إن النص لا يكون مقروءاً إلاَّ إذا كان متحركاً، والمعرفة الواعية به تجعله ساكناً وتحرمه من الحركة. وهذا الوعي يربط بين الكلمات وصورها الذهنية في الذاكرة، ولا يسمح للعين بأن تسبح بحرية عبر السطور. ولا تكون حركة إلاَّ في حالة الاستكشاف، والمرء لا يستكشف إلاَّ ما يجهله ويخفى عليه.

ثم إن المعرفة الواعية تستتبع معها حدوداً تحدّ النص، بداية ونهاية، والنص المحدود لا يسمح بالتحرك والانفتاح، ولا يسمح للناظر فيه أن يتجاوزه أو أن يداخله مع غيره من النصوص. لذا لا بدّ للمقروء أن يكون غير مألوف (جديد أي منسي) لكي يكون حراً مع قارئ طليق من قيود الذاكرة والوعي.

ومن هنا تأتي صلة الكتابة مع النسيان لكي يكون المكتوب مقروءاً، كما تأتي صلة الكتابة مع الموت، إذ إن موت المؤلف

ضروري لحرية المقروء والقارئ. ولقد كان الإغريق على وعي بهذه العلاقة بين الخلود والموت، ولذا جعلوا أبطال أساطيرهم يموتون شباباً. ومقابل هذا الموت التراجيدي يتحقق للبطل خلود نصوصي دائم التحرك والتحول، ومن ثم دائم التجدد[26].

وفي رواية (خريف البطريرك) لماركيز، مات الدكتاتور خمس ميتات[27]. وذلك لكي يحدث النص وتحدث الفانتازيا الكتابية. وكأنما هذه الميتات رمز لفكرة إنبعاث النص وتجدده مع كل قراءة. إذ إن إهمال النص موت له، وقراءته حياة وانبعاث. وهذه الميتات الخمس هي موت للمؤلف وانبعاث للمقروء.

* * *

هنا يكون زمن القارئ حيث اللاحدود من جهة وحرية القارئ والمقروء من جهة ثانية. وبالتالي تكون المعرفة حرة والثقافة مفتوحة وحية. وشروط المقروء شروط الإنسان بوصفه لغة وبوصفه نصاً مترحلاً.

# الهوامش

(1) انظر عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير 37، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985.

(2) علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة 15، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1966. ومثل ذلك مقدمات المؤلفات العربية وكتب الأمالي.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة 109، تحقيق هـ. ريتر. مطبعة وزارة المعارف، استانبول 1954.

(4) سارتر: ما الأدب 72، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة د.ت.

(5) قارن: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير 76.

(6) قارن:

UMBERTO ECO: INTERPRETATION AND OVER INTERPRETATION 69 CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE 1992.

(7) سنخصص مفهومات إيكو حول القارئ والقراءة بوقفة خاصة تأتي لاحقاً، إن شاء الله.

(8) قارن:

J.H.MILLER: THE CRITIC AS HOST, 217.

مقال ضمن كتاب:

DECONSTRUCTION AND CRITICISM, CONTINUM, NEW YORK 1968.

(9) السابق 217 ـ 220.

(10) السابق 224.

(11) السابق 225.

(12) الباقلاني: إعجاز القرآن 211 ـ 223 تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة 1977.

(13) سارتر: ما الأدب 67 ـ 68.

(14) قارن:

MICHEL DE CERTEAU: THE PRACTICE OF EVERYDAY LIFE 43 UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, BERKLEY 1988 (tra. by S. RENDALL).

(15) الموارِدة مصطلح أطلقه ابن رشيق على تداخل النصوص. انظر: العمدة 2/ 289 حققه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1972.

(16) دي سيرتو (هامش رقم 14) ص 44.

(17) السابق XXI. .

(18) إسكار بيت: سوسيولوجيا الأدب 26 ترجمة آمال عرموني، منشورات عويدات باريس 1978.

(19) دي سيرتو (هامش 14) ص XXI.

(20) أبو حامد الغزالي: منطق تهافت الفلاسفة المسمى معيار العلم 86، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة 1961.

(21) توفلر: ورد عن دي سيرتو (هامش رقم 14) 225 ـ 165.

(22) دير سيرتو 174.

(23) السابق 165.

(24) سارتر: ما الأدب 50.

(25) السابق 49.

(26) هذه ملاحظة ميشيل فوكو، انظر:

FOUCAULT READER 102 ED. P. RABINOW, PANTHEON BOOKS, NEW YORK 1984.

(27) أشار إلى ذلك حامد أبو أحمد: الدكتاتور في سأم مملكته ـ قراءة في خريف البطريرك لماركيز ـ مجلة فصول 139 ـ 153. المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف 1992.

# سيد المعاني: الأعمى هو الأبصر

## «طه حسين سيد المعاني»

ـ 1 ـ

قال الجاحظ مرة إن المعاني مطروحة على الطريق[1]. بمعنى أنها مبذولة وظاهرة، غير أن طه حسين يكشف لنا عبر خطابه الإبداعي أن المعاني مستورة مطمورة، وأنهن سيدات محجبات أو هن أخوات الصفاء اللواتي يسكنَّ في أعماق عميقة ومسكنهن (الضمير) هذا الضمير الذي يحتاج إلى (مرآة) سحرية يحتال صاحبها لكي يصوبها إلى عمق الأعماق فيكشف عما في الباطن.

وإن كانت القسمة الثقافية قد منحت الألفاظ للأوائل فإنها أعطت المعاني للمتأخرين ـ كما يقول ابن جني[2] ـ. وكم ترك الأول للآخر حسب تساؤل أبي تمام[3].

وبما أن المعاني سيدات محصنات وهن أخوات الصفاء[4]، وبما أنهن كون إنساني متعال ومحروس فإن البشر ليسوا أهلاً للمعاني وليس يدركها إلاّ أولوا العزم منهم[5].

ولذا فإن المعاني لا تقع في دائرة الإبصار الحسي، والعينان المبصرتان ليستا الأداة القادرة على كشف المعنى.

والأعمى ـ وحده ـ هو الأبصر والأحكم، ومن هنا فإن طه

حسين يأتي إلينا بوصفه سيد المعاني وأخاهن، وبوصفه ذا العزم والفهم، وإن بدا ظاهرياً أنه سيد الألفاظ.

ولكن المعاني تحتاج إلى (ذات حكيمة) وتحتاج إلى (أداة سحرية). وهما ما سنقف عليه هنا عبر قراءتنا لكتاب طه حسين (مرآة الضمير الحديث) وهو كتاب يكشف عن النسق اللابصري واللامجازي لدى طه حسين، حيث تأتي (المرآة) بيد (الأعمى) لا بوصفها مجازاً ولكنها قيمة دلالية خاصة جداً وذات علاقة وثيقة بكون الكاتب أعمى ومن هنا فإن وجود المرآة بيده ينطوي على معنى خاص وعلى حكمة ذاتية عميقة من حيث إن الأعمى ـ هنا ـ هو الأبصر. وهي مقولة مخبوءة في خطاب العميد توسل إليها بالذات الحكيمة والأداة السحرية.

ـ 2 ـ

**الذات الحكيمة:**

يحكي صاحب الأغاني[6] أن رجلاً جاء يسأل بشّار بن برد عن دار صاحب له، فأخذ بشّار يصف له الطريق إلى الدار غير أن الرجل لم يفهم فما كان من بشّار إلاّ أن أمسك بيد الرجل وقاده قوداً عبر الطرقات حتى وضع يده على باب الدار وجعله يلصق يده بالباب وراح يردد بشّار كلمته المشهورة:

أعمى يقود بصيراً لا أبالكم قد ضل من كانت العميان تهديه.

إذا كان المبصر لا يرى أي لا يفهم فهو إذن ضال، ولا بد حينئذ من هدايته إلى الطريق. وما حدث لبشّار حينما اكتشف أن صاحب العينين لا يرى ولا يفهم وراح بشّار يمسك بيده حتى وضع يد الرجل على الباب وجعله يلمس الباب لمساً فإن طه حسين

يكتشف في كتابه هذا أن ذوي العيون لا يبصرون المعاني، مما يعني أنهم بحاجة إلى من يبصرهم ويدلهم على الطريق ويضع أيديهم على المعاني ويجعلهم يلمسونها لمساً. كما فعل بشّار من قبل، وهو ما سيفعله طه حسين فيأخذ بأيدي ذوي العيون إلى أبواب المعاني ويحسسهم بها ويجعلهم يلمسونها لمساً.

وأول ذلك ما نجده في مطلع الكتاب حول ما ورد في الحديث الشريف عن ثلاثة رجال، أبرص وأقرع وأعمى، أراد اللّه أن يمتحنهم فأرسل لكل واحد منهم ملكاً يسأله عما يتمنى فتمنى كل واحد منهم أن يشفى من علته، وأن يكون له مال وغنى، فكان لهم ما تمنوا، ثم أرسل اللّه الملك إلى كل واحد منهم مرة أخرى، ولكن على هيئة رجل فقير يطلب حسنة وعطفاً ولما جاء للأبرص قابله بالزجر والنهر وتعالى عليه مدعياً أنه صاحب جاه ومال ورثه كابراً عن كابر، وأنه لم يك ذا علة وفقر من قبل، وكذا فعل الأقرع. وهنا انهالت الدعوات على لسان الملك المتمثل على هيئة الفقير بأن يرد اللّه عليهما علتهما إن كانا قد كذبا وهذا ما صار ـ حيث عاد للأبرص برصه وللأقرع داؤه.

أما الأعمى فقد رحب بالفقير وأظهر الامتنان لفضل اللّه عليه بأن جعله يبصر وأعطاه مالاً وقال للفقير السائل إليك مالي فخذ منه ما تشاء. فقال له الملك لا حاجة لي بمالك ولكني جئتك ممتحناً، وراح يدعو له بالبركة والخير[7].

يقتبش طه حسين هذه الحكاية الواردة في حديث شريف، وهي حكاية دالة وتكشف عن أطروحة هذا الكتاب، بل عن أطروحة الخطاب الأدبي لطه حسين كله، عن كون الأعمى هو الأبصر. وفي هذا الحديث رأينا ثلاثة نماذج بشرية لم ينجح منها سوى الأعمى

الذي رأى المعنى العميق للنعمة والابتلاء، بينما عجز الآخران عن إدراك هذا المعنى، مثلما عجز صاحب بشّار عن الفهم.

هذه خلفية ثقافية وتصوّر ذهني تصدر عنه رؤية طه حسين عن الناس وهم هنا أبرص وأقرع، وسيأتي في طيات الكتاب ما يكشف عن أنهم أيضاً عينات عجيبة وسقيمة وعاجزة فهم كائنات ممسوخة إلى حشرة وفأرة وديك وحية وكلب. وهي حالات سنراها في الكتاب تتردد في خطاب العميد، مما يقتضي قيام هذا الأعمى الذي يقود المبصرين، مذ كان المبصرون عاجزين عن إدراك المعاني الدقيقة.

ـ 3 ـ

**المرآة (اللامجاز):**

حينما نمسك بكتاب (مرآة الضمير الحديث) لطه حسين فإننا يجب أن نقرر بداية أننا أمام ظاهرة غير مجازية، مناقضة للمجاز ومناهضة له، وهي لذا ليست ظاهرة أدبية وإنما هي ظاهرة ثقافية. والمرآة هنا ليست مجازاً، لا بمعنى أنها حقيقة، ولكنها شيء آخر، فالمرآة بيد الأعمى لا تأخذ ميزتها من كونها تعبيراً مجازياً، ولو كانت مجازية لانتفى دور العمى هنا. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن القول بمجازية (المرآة) يجعل الأمر مع طه حسين هنا عادياً، إذ من العادي جداً أن ترد المرآة بصفة المجازية، وهي شيء يشيع في الكتابات شيوعاً يبلغ حد الابتذال.

ونحن نقول بلا مجازية المرآة على أساس أن القيمة الدلالية هنا مرتبطة بكون صاحبها أعمى، ومن غير الصحيح إغفال صفة (العمى) لدى طه حسين، وهي صفة لعبت دوراً مؤثراً في صناعته الأسلوبية، وفي طريقة تفكيره كما سنرى في هذه الورقة.

على أن التحدث عن طه حسين والمرآة سيجرنا إلى عمل جابر عصفور (المرايا المتجاورة)[8] وهو عمل التقط المعنى العميق لمشروع طه حسين الأدبي، واستعارة (المرايا المتجاورة) تشير إلى التقابلات المتضاعفة عندما تتعاكس المرايا وتتداخل الصور في بعضها البعض متضاعفة ومتعاكسة في تبادل لا نهائي. ولقد أجاد عصفور في ملاحقة مفردة (المرآة) وترددتها وفي تأويله للمرايا الثلاث[9] لدى طه حسين، غير أنه صرف النظر عن كون طه حسين أعمى[10]. ونحن هنا نرى علاقة لافتة حول وجود المرآة بيد الأعمى، أو بالأحرى حول اتخاذ الأعمى قراراً بأن يصنع (مرآة) وأن تكون هذه المرآة عن (الضمير).

يخترع الأعمى أداته السحرية، وحينما نتقابل كقُراء ومستقبلين لخطاب العميد مع عنوان مثل (مرآة الضمير الحديث) فإنه ليس بد من حضور حال الكاتب بوصفه (أعمى) وبأن هذه (المرآة) بيد رجل لا يراها ومن ثم فإنه لا يحتاجها، ولكنه يصنعها لقوم يشعر أنهم بحاجة إليها، كما أنه يشعر أنهم لم يبصروا ذواتهم الحقيقية التي هي (الضمير) بمعنى المضمر والمخبوء، وهو ما سيكشف الكتاب عنه. هذه هي أداة الأعمى، وهي أداة سحرية لا شك أن طه حسين أعمل الحيلة وشدد في إعمالها من أجل أن يصنع هذه المرآة وسنرى بعض حيله في الفقرة التالية.

**ـ 4 ـ**

## كيف للأعمى أن يصنع مرآته..؟ (أُمُّ النص)

أول الحيل التي يحتالها طه حسين تأتي عبر نسبة الكتاب، إذ نجد طه حسين يصدِّر الكتاب بهذه العبارة:

(رسائل تنسب إلى الجاحظ وأراها محمولة عليه لأن تكلف التقليد فيها ظاهر ـ ص 5).

وفي ص 41 نجد عبارة أخرى هي:

(رسائل وقعت لي لم أعرف على طول البحث وشدّة الاستقصاء، كاتبها ولا من كتبت له).

هنا يلعب المؤلف لعبته الأولى إذ يحمل غلاف الكتاب اسم طه حسين، ولكن الذي في الداخل ليس كتاباً وإنما هو رسائل وهذه الرسائل منسوبة ومحمولة فهي (ليست له) كما أنها (ليست لغيره). الكتاب له والرسائل ليست لأحد. وهي للجاحظ وليست للجاحظ ثم هي ثانياً لكاتب لا يعرفه المؤلف ولا يعرف من كتبت له.

كتاب ورسائل. نعرف صاحب الكتاب ولا نعرف صاحب (أصحاب) الرسائل.

هنا يفصل طه حسين بين الكتاب والمكتوب وبين المؤلف وكاتب الرسائل. وترد الرسائل في مورد النفي، وهي نص غير منتسب، وكأنما هي نص لقيط لا أب له، ولكن هل له من (أم)...؟

هنا تأتي المرآة بوصفها أمّاً للنص، هذا النص الذي تبرأ منه أبوه، ولم يقبل به الآخرون.

ولكن لِمَ يتبرأ الأب من نصه...؟

لا شكّ أن طه حسين يدرك أن العمى لا يسمح لصاحبه أن يحمل مرآة. بينما هذا الكتاب هو (مرآة) وهي ليست مرآة مجازية، ولهذا راح ينسب الكتاب إلى آخر مبصر هو الجاحظ. ولكن الجاحظ ليس كامل الإبصار فهو جاحظ العينين ومصاب في باصرته

مما يجعله قريب الحال من العمى، ولذا يجري مباشرة نفي النسبة. ويظل النص غير منتسب لأنه مرآة بيد أعمى. والمرآة إذا ما حملها الأعمى فإنها حتماً لن تكون له وإنما هي لأحد سواه.

وهذه الرسائل بما إنها مرآة فهي ليست للأعمى طه حسين ولكنه يحملها لسواه ومن هنا جاء الكتاب بغلاف يحمل اسم المؤلف أما الرسائل فهي لغيره. وهذه حيلة كتابية تسمح للمرآة بأن تفعل فعلها مع وجودها بيد رجل أعمى. ولسوف نرى أفاعيل هذه الأداة السحرية التي تجعل الأعمى يقود المبصرين، ومن هنا فإن الأعمى هو الأبصر.

ـ 5 ـ

**الآخر الضال:**

هنا شخصيتان في كتاب (مرآة الضمير الحديث) إحداهما هي الذات المتكلمة، وهي ذات بصيرة تفهم وتعرف وتعتبر. والأخرى تأتي بوصفها ذاتاً فاقدة للرؤية وإن كانت ذات عينين سليمتين حسياً، وهي ذات لا تفهم ولا تعتبر مثل حال الأبرص والأقرع، كما رأينا في مطلع الحديث.

وتأتي المرآة لتكون أداة الاتصال بين الذات المتكلمة، وبين الآخر الضال.

ويصف طه حسين حالة الذات الضالة فيقول مخاطباً إياها خطاباً مباشراً:

(إنك تقرأ الكتب وتشهد الأحداث وترى العبر والمواعظ فتزعم لنفسك وللناس أنك تنتفع بما تقرأ وما ترى وما تشهد، وتخيل إلى

نفسك وإلى الناس أنك تستفيد مما امتلأت به الحياة من التجارب، على حين أنك لم تنتفع ولم تستفد ولم تصل الموعظة إلى قلبك، ولم تبلغ العبرة دخيلة نفسك ـ ص 87).

وهذه الذات الضالة ليست ذاتاً مفردة ولكنها ذات عمومية، وصفتها صفة عامة، ويؤكد طه حسين ذلك حينما يسأل نفسه: لِمَ كتب هذه الرسائل. . .؟

ويرد على نفسه الجواب قائلاً:

(لسبب يسير جداً وهو أن أمثالك من الناس كثيرون، بل أكثر جداً مما تظن، فليس هذا الكتاب إلاً «مرآة» لن تكون أنت الشخص الوحيد الذي يرى نفسه فيها ـ ص 54).

هنا يأتي الفضاء البصري بوصفه فضاء فاسداً وينطوي على ضمير فاسد، وبتتبع لغة الرسائل نرى أنها تحدد هذا الفضاء بصفته ضالاً وبصفته غير مبصر وإن كان ذا عينين.

وكلهم رجل واحد، وكلهم (صديقنا فلان)(11) وهي صفة يطلقها طه حسين على شخوصه الذين يأتون من دون أسماء، ولا يملكون سوى صفات، فهم ذوو رؤوس غير مدركة، هم أبرص وأقرع (ص 10) ولذا فهم إلى ضلال وإلى مسخ، وتارة يمسخون إلى حشرة(ص 70) وتارة إلى فأرة (ص 72)، وهم حسب وصف طه حسين لهم:

(حية وكلب وديك، هؤلاء هم أصدقاؤنا القُدامى ـ ص 76). إنهم نفوس للبيع (ص 86) وما كسبوه من حضارة فهي حضارة مزيفة لم تلامس أرواحهم (ص 89).

هذه صفتهم، وهذه صفة الحياة البشرية في كتاب طه حسين

هذا. والسؤال الآن هو هل هذا شيء عام وشامل...؟ وكيف سلم المؤلف من هذا الوباء الاجتماعي...؟ وهل هناك أي بادرة لخير من نوع ما...؟

نجد عند طه حسين بصيص أمل في الخلاص الأخلاقي يتمثّل في قوله:

(أعجب للخير المحض يستخلص من الشر المحض ـ ص 158).

ويفسّر حكمته هذه بأن يقول مؤكداً: (صدقني إذا ضقت بالناس فتعز عنهم بما يكتب الناس ـ ص 158).

غير أن هذا مشروع لا يتم بمجرد الوعظ والإرشاد ولكنه يحتاج إلى قلم يضرب بمرآة من حديد ويحيلنا طه حسين إلى أحد رجال التاريخ الحديديين فيقول:

(أتذكر قول زياد رحمه اللّه في خطبته المشهورة لأهل البصرة: وأيم اللّه إن لي فيكم لصرعى كثيرة، فليحذر كل امرئ منكم أن يكون من صرعاي ـ ص 78).

هذا تهديد مبطن يطلقه طه حسين مضمراً النية في أن يجعل مكتشفه الخاص (المرآة) أداة تقمع الشر وتكشف عنه، وتدل من جهة أخرى إلى طريق الخلاص كي يتسنى استخلاص (الخير المحض من الشر المحض) حسب عبارات العميد. وبما أنه أمام فضاء بصري عاجز ومريض فهو يحتاج إلى حكيم يكشف له علته، وهنا تأتي مرآة الضمير، وهي مرآة بيد رجل أعمى، والأعمى ـ هنا ـ هو الأبصر. ولسوف نرى كيف تعمل هذه الآلة السحرية بيد هذا الذي لا يراها ولكنه يجعل الآخرين يرون ذواتهم فيها. والمرآة

ـ هنا ـ ليست لطه حسين بوصفه الذات المتكلمة ولكنها للآخرين. وهو غير محتاج لها لأنه يمثل (الخير المحض) وضميره مكشوف من غير مرآة، أما الآخرون فهم بحاجة إلى من يكشف لهم عن ضمائرهم كي يروا أنهم ينطوون على (شر محض).

والمرء لا يكون مرآة لذاته وإنما يكون مرآة لغيره، وفي الحديث الشريف (المؤمن مرآة أخيه) مما يعني أنه ليس مرآة لنفسه، وهو محتاج لآخر يكشف له ذاته مثلما أن الآخر محتاج إليه لأداء فعل الكشف، وهذه وظيفة اجتماعية تبادلية تشير إلى صفة التكامل الاجتماعي عبر تبادل الأدوار.

ـ 6 ـ

**المعاني بوصفها أجساداً:**

فيما رأيناه من أقوال في الفقرة السابقة تظهر لنا علاقة من نوع خاص ما بين الذات والآخر المحايث لها (صديقنا فلان... إلخ) وهي علاقة سلبية ترى الذات فيها أن الآخر مريض وعدواني (حشرة، نملة، ديك، حية... إلخ) بينما هي صحيحة ومسالمة.

وهذا يجعل الذات تمنح نفسها رسالة ووصاية على الآخر لأنه آخر في رأيها محتاج إليها وتأتي (المرآة) بوصفها صورة لهذه العلاقة غير السوية.

والمرآة ليست إلاّ انعكاساً مقلوباً للصورة وهي انعكاس سطحي باهت لأصل ترى الذات أنه أصل غير سوي، والانتقال هنا من (الأصل) إلى (الانعكاس) يحمل آليات حسية تحتل حاسة (اللمس) فيها الفعل الأهم. فالصورة هنا لا ترى إذ ليس من شأن الأعمى أن

يرى ولكن الأعمى يتعرف على الأجساد بواسطة (اللمس)، وهو هنا يعرِّف الآخرين ويدلهم على المعاني بواسطة (اللمس) أيضاً. فالآخرون ذوو عيون.. نعم، لكنها عيون لا تبصر المعاني. ولذا لزم الأخذ بأيديهم مثلما فعل بشّار بن برد من قبل، حيث أمسك بيد المبصر وقاده قوداً حتى جعله يلمس الباب. وهذا ما يفعله طه حسين حيث يأخذ بيد قارئه ويجعله (يلمس) المعنى لمساً. وتتحول الأشياء هنا من واقع مرئي إلى صور ملموسة.

يتحول المعنى إلى (جسد ملموس) كما يتحول إلى (جسد معكوس) كما سنوضح في التالي.

### 6 ـ 1 تحويل المعنى إلى جسد ملموس:

حينما تكون المرآة عن (الضمير) حسب عنوان الكتاب فهذا أولاً يعني إلغاء الفروق ما بين المبصر والأعمى إذ يتساوى الاثنان في إدراكهما لما في الضمير. وما في الضمير لا يدرك بالعيون الحسية، ولكنه يحتاج إلى أداة سحرية، وهي هذه (المرآة) بيد رجل أعمى، ولقد قلنا من قبل إنها مرآة غير مجازية. ولو كانت مجازية لسقط كل اعتبار لكونها بيد الأعمى، ولسوف تضيع القيمة الدلالية النابعة من طه حسين كشخص وكمبدع، كما ستضيع المغازي الأسلوبية التي تكشف عن بعض أسرار أسلوب طه حسين.

على أن الإحالة إلى (الضمير) واختراع مرآة تكشف هذا المضمر ستقودنا إلى التعرف على خبايا الخطاب لدى طه حسين، وإحدى هذه الخبايا هي في عمليات تحويل المعنى من عالم الإضمار إلى عالم الحس. وفي قصة أبي الرمل ما يوضح ذلك.

وهي حكاية يصطنعها طه حسين في كتابه (ص 14) يجعل فيها

أبا عثمان الجاحظ يروي لأبي الرمل حكايات عن الجن والعفاريت والغول، أي سكان المضمر والمبخوء، ومعاني الضمير. وهذا ما جعل أبا الرمل مهموماً وخائفا ومثقل الضمير مما دفعه إلى أن يفر إلى الصحراء طلباً للراحة والسلوان.

وهناك تقابله فتاة حسناء على هيأة بنت من بنات الأعراب، فيخاطبها وتخاطبه ومع التخاطب يكتشف أنها (الغول) تجسّدت له جسداً وصوتاً وتحوّلت من معنى وحكاية في الضمير إلى جسد ملموس. وهنا أصاب الرعب أبا الرمل وراح يجري هارباً منها وهي تلحق به حتى وصل إلى منزله، فدخلت معه وشاركت في حياته، حيث يراها ويسمعها بينما أهله لا يرونها ولكنهم يلاحظون أباهم يحكي مع المضمر. وكلما تكلم مع أهله ردت هي عليه.

وظل أبو الرمل على حال من القلق يشكو همه لأبي عثمان الذي كان السبب في كل ما جرى له منذ حدّثه بأحاديث الجن والعفاريت.

* * *

هذه حكاية تكشف لنا كيف يتحول المعنى من عالم الضمير إلى عالم الحس بواسطة (المرآة). وإن كانت شخصية أبي عثمان هي المعادل الدلالي للمرآة فإن الغول بما أنها معنى مخبوء ومستور تتحول إلى جسد ملموس ومسموع، وهذا تحول دلالي يتوسل بالسرد وبآليات التجسد المنسوبة لهذه الكائنات الخفية.

وإن كان طه حسين يستخدم خياله هنا لتجسيد المعاني فإنه يستخدم الألفاظ ـ أيضاً ـ لتحقيق هذا التحول كما سنرى في الفقرة التالية:

## 6 ـ 2 تحويل المعنى إلى جسد معكوس:

إن آلية المرآة وطريقة عكسها للصورة هي ما نراه فعلاً في أسلوب طه حسين حيث نقرأ مثلاً قوله: (ص 35)

يسّرك اللّه للخير، ويسّر الخير لك
وصرفك اللّه عن الشر،
وصرف الشر عنك
ودلّك اللّه على الحق،
ودلّ الحق عليك
وساقك إلى الصواب،
وساق الصواب إليك. . .إلخ.

حيث تعمل المرآة عملها وجملة (يسّر الخير لك) هي انعكاس في مرآة للجملة السابقة عليها (يسّرك اللّه للخير). وكذا مع سائر الجمل. وكأن طه حسين يمسك فعلياً مرآة يضعها أمام الجملة الأولى فتأتي معكوسة في الجملة الثانية، وفي ذلك عمل حقيقي محسوس وملموس للمرآة يتجلى في هذه الجمل، مثلما أنه أسلوب يشيع لدى طه حسين. وهذا يحيلنا إلى كون (العمى) لدى طه حسين عاملاً أساسياً في تكوين أسلوبه وبناء خطابه الإنشائي. فالأعمى يتعرف على الكائنات بواسطة (اللمس) واللمس يقوم على تتبع أجزاء الجسد جزءاً جزءاً. ولا يمكن للأعمى أن يدرك إدراكاً كلياً كحال المبصر حينما يكتفي بنظرة لاقطة، وإنما يحتاج الأعمى إلى تلمس أطراف الجسد وأجزائه واحدة واحدة إلى أن تتكون لديه صورة ذهنية عن هذا الجسد. ثم يجري اختزان الصورة في الضمير وإذا ما رغب هذا الأعمى في استخراج الصورة من الضمير فإنه في

حالة طه حسين يخترع مرآة لهذا الضمير ثم يخرج الصورة من عالم الذهن إلى عالم الحسّ كما حدث في إخراج الغول.

كما أنه يخرج هذه الصورة مصحوبة بالمرآة العاكسة فتأتي الأجزاء معكوسة على سطح المرآة كما في الجمل المتعاكسة (يسّرك اللّه للخير، ويسّر الخير لك. . . إلخ).

وبما أن (اللمس) هو وسيلة الأعمى للتعرف فهو ـ أيضاً ـ وسيلته للتعريف، وقد فعل بشّار بن برد ذلك حيث وضع يد صاحبه على الباب وجعله يلمسه لمساً. وطه حسين يفعل الشيء نفسه فيجعلنا نلمس معانيه لمساً، وانظر إليه يقول: (ص 108)

(يشغلهم بالحياة عن الحياة،

أو قل يشغلهم بالخوف على الحياة عن الحياة

أو قل يشغلهم بحب الحياة عن الحياة).

وهو هنا يلاحق أجزاء المعنى ويجرها جزءاً جزءاً ولا يدع أي جزء منها يفلت من يده فهو يلمس المعنى من كل ركن من أركانه ويجلبه مجزءاً ليضعه بين يدي القارئ كاملاً غير منقوص ولا يدع في (الضمير) أي عنصر من عناصر الدلالة أو احتمالاتها.

إنه التعرف على الجسد عبر لمس أجزائه جزءاً جزءاً كما هي حال الأعمى ثم التعريف به حسب الطريقة نفسها. فالمعاني أجساد وليست صوراً ذهنية، إنها تتحول من كونها صوراً إلى أن تكون أجساداً كما حدث للغول، وهي أجساد ملموسة، نتعرف عليها باللمس. وهنا ينكشف الضمير بهذه (المرآة) الأسلوبية يحملها الأعمى ولا يجعلها مادة للرؤية ولكنها مادة للمس، واللمس الفعلي.

ومن هنا نقول إن العمى لدى طه حسين عنصر أساسي لا بوصفه عاهة وإنما بوصفه (أداة) فاعلة في تكوين أسلوبه وتصميم خطابه.

ـ 7 ـ

## النص الأم كبديل عن النص الأب:

حينما يلجأ طه حسين إلى قتل المؤلف (الأب) في هذا الكتاب فينسبه إلى غيره أولاً ثم يلغي هذه النسبة ثانياً، فهو هنا يثبت النص ويلغي مؤلف النص، ويجعله نصاً لقيطاً لا أب له، ولكن الثابت أن له (أماً) وهذه هي (المرآة)، حيث صارت المرآة هي صانعة النص ومولدته. وبما أنها مرآة بيد رجل أعمى فإن انتسابها إلى من لا يراها يصبح غير ممكن ولذا نسب طه حسين النص إلى غيره، ثم ألغى هذه النسبة فصار النص طليقاً وحراً من سلطة الأب وأصبح نصاً أمومياً يعتمد على الرحم وعلاقة الدم، أي علاقة الحس لا علاقة الذهن.

من هنا جاء الملموس المحسوس ليشكف الرحم المخبوء (الضمير) والذي به يصبح (المعنى) كائناً أعمى لا يتجلّى إلاّ باللمس ولا يتعرف على الآخر إلاّ باللمس وبالسمع. ومن هنا جاءت معاني طه حسين ملموسة ومسموعة. وجاء الأعمى بوصفه الأحكم والأبصر ـ كما هي العبرة في الأثر الشريف عن الأبرص والأقرع والأعمى ـ وفي هذا انتصار المعلول لعلته عبر جعلها قيمة تميز وارتقاء بدلاً من كونها عاهة ونقصاً. كما أنها صارت أساساً إبداعياً يفسّر لنا المظهر الأسلوبي لطه حسين.

# الهوامش

(1) الجاحظ: الحيوان 3/ 131 تـ. عبد السلام هارون. القاهرة 1938.

(2) هذا ما نقله ابن رشيق عن ابن جني، انظر العمدة 2/ 236 تـ. محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل بيروت 1972.

(3) أبو تمام: ديوانه 2/ 161 ت: محمد عبده عزام. دار المعارف بمصر 1969.

(4) طه حسين: مرآة الضمير الحديث 157 دار العلم للملايين. بيروت 1972.

(5) السابق 13.

(6) الأصفهاني: الأغاني 3/ 59 دار الفكر. القاهرة د.ت.

(7) طه حسين: مرآة الضمير الحديث 10 وهو أثر شريف.

(8) جابر عصفور: المرايا المتجاورة ـ دراسة في نقد طه حسين ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1983.

(9) السابق 46، 54، 58.

(10) السابق 33 ـ 34.

(11) تتكرر صفة (صديقنا فلان) كثيراً في كتاب (مرآة الضمير الحديث) انظر ص ص 73، 54، 75.

# ما بعد الأدونيسية: شهوة الأصل

أبهذا الطريق الذي يرفض أن يبدأ
أبهذا الطريق الذي يجهل أن يبدأ

أدونيس(*)

ـ 1 ـ

ماذا يبقى من أدونيس بعد أربعة عقود من الكر والكر والكر. . . ؟!

وما جدوى التحديث إذا ما رفض المجتمع وعامة الناس هذا المشروع، واقتصرت الحداثة على نخبوية اصطناعية. . . ؟!

هذان سؤالان لا يمكن أن يغيبا على (قارئ) أدونيس، كما أنه لا يمكن الاستغناء عنهما أو تجاهلهما إذا ما أردنا فهم وتفسير تحولات أدونيس وحالات (الفر) من تحت (كراته) المتتابعة. ويبدو أن أدونيس على وعي بهذين السؤالين كليهما، وليس من الصعب استراق النظر إليهما من تحت جلدة الكلام.

وهذا يدخل في إطار القراءات الممكنة لمجمل أعمال أدونيس. وهي قراءات ليست متعددة، فحسب، ولكنها ـ أيضاً ـ متضاربة وقد تكون متناقضة، أو في الأقل قابلة للتناقض. وإن أي قراءة لأدونيس سلبية كانت أم إيجابية لهي شيء ممكن من جهة،

وقابلة للنقض بقراءة أخرى معاكسة من جهة أخرى. ولهذا نلاحظ أن كل الذين كتبوا عن أدونيس كانوا على (حق) أو هم بالأحرى على شيء من (الحق). ولكل منهم براهينه المستمدة من (كلام) أدونيس المعلن والمنشور. ولذا جاءنا (أدونيس المنتحل)[1] وجاءتنا (الرابطة الأدونيسية)[2] وجاءنا أدونيس المخرب والمفسد[3]، مثلما جاءنا أدونيس الرائد المبدع الغيور على الثقافة والأمة واللغة.

ولكل قراءة من هذه القراءات وجهها وبراهينها وهي على (شيء من الحق) وفي أدونيس شيء من هذه كلها ونصوصه تعطي طالبيها ما يطلبون.

ولكننا نقول إن أدونيس وهو مفتوح على هذه التأويلات كلها، هو أيضاً ليس أياً منها. والمسألة تعتمد على الطريقة التي يجري بها تشريح[4] (تفكيك..؟) الخطاب الأدونيسي.

ولا شكّ أن خطاب أدونيس اليوم (وأركز هنا على كلمة اليوم) هو خطاب محجب. وأنا أحيل هنا إلى مصطلح أهل الحديث في كون المعاصرة حجاباً.

والخطاب المحجب لا يصل إلينا سافراً، بل يصل مع حجاباته، ونحن لا نقرأ ونفسر الخطاب ولكننا نقرأ هذه الحجابات، سواء ما هو تجميلي منها أو ما هو تشويهي. وكمال أبو ديب من جهة، وكاظم جهاد من جهة أخرى لا يقرآن الخطاب بما أنه خطاب إبداعي فكري موضوعي، ولكنهما يستقبلان الحجب أي الخطاب محجباً بأقمشة تزهو عند أحدهما وستودُّ عند الآخر. إن المؤلف عندهما (حي) بمعنى أنه موجود وحاضر وفاعل ومنفعل. ويبدو أن النص الأدونيسي أقوى من أن يسمح بإعمال مصطلح (موت المؤلف)[5]. ولذا صار حضور المؤلف حجاباً يقمع الخطاب فيلغي

زمانيته ويحوله إلى (خطاب وقتي محجب)، وهذا لا يؤهل أي واحد منهما لإعطاء حكم نقدي عن أدونيس، أو لقراءة الخطاب الأدونيسي قراءة إبداعية، ولو جرب أبو ديب أن يقرأ أدونيس مثل قراءته عن الشعر الجاهلي أي قراءة الخطاب غير المحجب لخرج منها بنتائج مختلفة. على أني هنا لم أنسَ تحليلات كمال أبو ديب لبعض قصائد أدونيس وهي فعل نقدي تطبيقي متميز، غير أن هذا ما لم أقصده هنا، وإنما قصدت تصوير التجربة وتمثيلها حضارياً ومعرفياً. وكذا يُقال عن كاظم جهاد الذي قدم جاك ديريدا كخطاب سافر في الوقت الذي ظهر أدونيس عنده من تحت الحجب.

الخطاب المحجب ـ إذن ـ يفرض علينا قراءة محجبة ولن نخرج بقراءة متجاوزة (حسب المصطلح الأدونيسي) إلاّ إذا حاولنا إزاحة الحجاب المدثر لعيوننا ولجسد النص، وتعاملنا مع (الخلاصة) الإبداعية والفكرية لأدونيس لكي نحاول التعرف على ما يمكن أن يبقى منه بعد أربعة عقود من الآن.

إنها محاولة للإصغاء إلى الصوت الآتي من الزمن الآتي، وكما يقول روبير أسكاربيت فإن لكل مؤلف موعداً مع النسيان، بعد موته بعشرين سنة. فإما أن يُولد يومها أو يطويه النسيان وينتهي(6).

من أجل أن يحيا المؤلف لا بدّ من (موت المؤلف). وحياة أي مؤلف مبدع هي في (خلاصته) التي تمثل الذاكرة الثقافية للأمة عنه، ورجال كالجاحظ والمتنبي ليسا سوى ذاكرة كامنة في الوجدان الذهني للأمة وهذا الكامن الوجداني هو (الخلاصة) الإبداعية والفكرية لكل منهما.

ما الخلاصة الأدونيسية ـ إذن ـ. . . ؟

ما هو أدونيس في مرحلة ما بعد الأدونيسية. . ؟

ـ 2 ـ

يبدو أدونيس مشغولاً انشغالاً مصيرياً بفكرة (الأصل). هذا الحداثي المغالي في حداثته والمتمادي في التحديث بلا تورع ـ حسب الصورة النمطية عنه ـ، يظهر مهموماً بفكرة الأصل والتأصيل، وكأنما هو أصولي متعمق في أصوليته.

وهذا ليس موقفاً منعزلاً أو ناشزاً وإنما هو هاجس متكرر ومتجدد الحضور في كتابات أدونيس. فالحداثة عنده مصطلح مرادف وليست مصطلحاً مغايراً. والمرادف دائماً صديق وودود وينوي الخير والصلاح لرديفه، وليس معادياً وعدوانياً وتدميرياً.

والحداثة أصل ينضاف إلى (أصل) وينبش عن (أصل) ويسعى إلى طرد كل دخيل على ذلك الأصل. وإذا ما كانت الحداثة (أصلاً) فهذا معناه أنها ليست نقيضاً وليست غريبة وليست شاذة، بل ربما يقول قائل إنها ـ أيضاً ـ ليست جديدة، وكأنك تقول إن الحداثة ليست حداثة.

هذا تأويل ربما يكون متعسفاً ومغالياً في سحب مقولات أدونيس إلى حدود لم يقصدها المؤلف، ولكن متى كان قصد المؤلف هدفاً للقارئ أو مرتكزاً للقراءة أو شرطاً للتفسير...؟

والقضية ليست في حصر الكلام على ما قصده المؤلف أو ما لم يقصده، ولكنها في السؤال عما أجبر أدونيس على أن يقول قولاً قابلاً لأن يؤول هذا التأويل. وهذا سؤال سيتضح أمره لاحقاً. ولكننا الآن نقف عند فكرة (الأصل).

ففي سيرة أدونيس الشعرية الصادرة عام 1993 بعنوان (ها أنت أيها الوقت) يأتي (الأصل) بوصفه صوتيم النص ونواته، حيث يقف

أدونيس مخاطباً (الوقت)، وقت الحداثة ووقت أدونيس ووقت الخطاب المحجب. وذلك لكي ينزع الحجب عن الخطاب ويسفر عن وجهه بلا مواربة.

هنا يبحث أدونيس عن شجرة النسب العائلية لوقته ولخطابه ولنواياه. وفيه يجري الحديث عن (النوايا) عنده وعند يوسف الخال، وهي نوايا لا تغادر الأصل ولا تعاديه.

ويبدأ خيط الأسئلة مع ثلاثة أسئلة رئيسة هي:

ما الأصل...؟

ما التجديد...؟

ما التقليد...؟

هذه أسئلة أدونيس[7] (ومعه يوسف الخال بوصفه شخصية سردية يجري إسناد الضمير إليه مناصفة مع أدونيس في سيرة شعرية مشتركة بينهما).

وقد لا يكفي أن نقول إنها أسئلة أدونيس، ومعه الخال، ولكنها ـ أيضاً ـ أسئلة الخصوم وأسئلة الثقافة. وهي لهذا مصدر الخلط أو (التشوش والاختلاط والتخبط حسب عبارات السارد ـ ص 55).

إنها ليست أسئلة خصوصية، ومن هنا فإنها ليست مشروعاً فردياً إبداعياً، ولكنها أسئلة جماعية تستثير أجوبة تتعدد بعدد السائلين. ولذا اختلط الأصل مع التقليد اختلاطاً شبه عضوي لدى البعض حتى صار أيُّ انتقاد للتقليد وكأنما هو انتقاد للأصل، وأي دعوة للتجاوز سوف يجري تأويلها على أنها تجاوز للأصل، بمعنى إلغاء الأصل ورفضه، وليست تجاوزاً للتقليد.

هنا يصبح أدونيس متهماً ويصبح مارقاً. وكما هي القاعدة الجنائية فإن لكل متهم حق الدفاع والمرافعة ضد الاتهام، وهذا هو السر وراء هذه (السيرة الشعرية) لأدونيس، الصادرة عام 1993، أي بعد أربعة عقود من تكسر النصال على النصال.

والإجابة تأتي بالإعلان عن (شهوة الأصل) هذا التعبير الذي يستعيره أدونيس من فاليري[8]، ليقول عبره إن (الأصل) ليس قيداً أو شرطاً أو حداً قسرياً ولكنه (شهوة) ذاتية ورغبة نفسية وحاجة وجدانية. فهو أصل نفسي ووجداني، ولكنه ليس رومانسياً. إنه قاعدة إبداعية من جهة، وفكرية من جهة ثانية. إنه (التفجر الإشراقي ـ ص 110) وهو أيضاً الأساس الفكري.

وبما أنه كذلك لزم فكّ العلاقة ما بين مفهومي التقليد والأصل، وهنا يقول أدونيس:

(إن لفظة «تقليد» تشير إلى أمرين: أصل، ومحاكاة للأصل. وكانت لفظة «أصل» تعني، بالنسبة إلينا، الشعر الجاهلي والقرآن الكريم والحديث النبوي. لهذا حين كنا نقول عبارات مثل «شعر تقليدي» أو «فكر تقليدي» لم نكن نعني بها شعر الأصل، أو فكر الأصل، وإنما كنا نعني النتاج الذي استعادهما في العصور اللاحقة، بطريقة تنميطية اجترارية. وحين كنا نصف قصيدة بأنها تقليدية، لم نكن نطلق عليها هذه الصفة لمجرد كونها موزونة، وإنما لأسباب أخرى. وحين كنا نقول بالرفض أو التجاوز أو التخطي كنا نعني، على الأخص رفض القراءات التي فهمت الأصول بطرق لم تؤدِ إلى الكشف عن حيويتها وغناها، بقدر ما أدت إلى قولبتها وتجميدها ـ ص 56).

هنا تبرز شهوة (الأصل) عند أدونيس بوصفها قيمة جوهرية

جرى طمس جوهريتها وإفساد أصالتها بأيد تحكمت بالإبداع والفكر والتاريخ حتى اختلط مفهوم الأصل مع مفهوم التقليد وانطمس الجوهر. ومهمة أدونيس المعلنة هنا هي في الشروع بـ (قراءة جديدة لما مضى ـ ص 53)، وهي قراءة تعني (إعادة التملك المعرفي لأصولنا الثقافية بعامة، ولأصولنا الشعرية بخاصة).

المشكل ـ إذن ـ أننا أمة ذات (أصول) ولكن أصولها مسروقة منها ومخبأة عن عيونها، وأننا أمة تملك الشهوة للأصل، ولكن شهوتها مشوبة بشوائب الاختلاط المعرفي والعاطفي، ولذا احتاج الأمر إلى مشروع يعيد اكتشاف الأصل ويعلن عن أصولية هذا الأصل الإبداعي والفكري، متمثلاً أول ما يتمثل بالقرآن الكريم والحديث النبوي والشعر الجاهلي، بعد استبعاد (التقليد) وكشف الزيف. ومن هنا يصبح (التجاوز والتخطي) بمعنى (العودة إلى).

إنه تجاوز للركام والحواجز والشوائب وتخط للقيود والحدود والشروط من أجل النبش عما هو أصل وأصيل. وهذه عودة صادقة وليست رفضاً مكابراً. ولذا قال أدونيس بضرورة إلغاء (الزمنية) وتحرير الحداثة من (الزمنية) لكي يتسنى للحداثة أن (تعود) وأن تكون (عودة) للأصل. ولن يصح الأخذ بالزمنية وربطها بالحداثة لأن ذلك سيجعل (النيلون أكثر حداثة من الحرير ـ ص 161) و (التنك أكثر حداثة من الذهب ـ ص 160).

الأصل ذهب وحرير، والتقليد تنك ونايلون. ولذا فإن الحداثة تجاوز وتخط للنايلون والتنك وعودة إلى الذهب والحرير.

هذا إشهار صريح وصادق يقوله أدونيس عام 1993 متجاوياً فيه مع أفكار قالها عام 1985 وأفكار أخرى قبلها قالها في السبعينيات[9]. ومنها قوله: (إن جذور الحداثة الشعرية، بخاصة،

والحداثة الكتابية، بعامة، كامنة في النص القرآني، من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية، وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علماً للجمال، جديداً، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة)[10]. والشعرية تنتمي للفضاء القرآني، بوصفه (الأصل) والاتجاه نحوه هو (التأصيل).

هذه (شهوة الأصل) التي تستولي على أدونيس وتستحوذ عليه، وعلى فكره وإبداعه. وبها نستطيع تفسير كتابته عن الشيخ محمد بن عبد الوهاب، حيث يقف أدونيس على سر الدعوة الوهابية وهو أن (التوحيد أصل الأصول وأنه المقصود الجوهري)، وأن (يؤمن الإنسان بالتوحيد هو، إذن، أن يكمل نفسه) ولا بد أن يقترن هذا الإكمال بإكمال اللّه ولا يتم التوحيد حتى يكمل المخلوق جميع مراتبه ثم يسعى في تكميل غيره، مما يجعل كلمة التوحيد المتمثلة بـ «لا إله إلاّ اللّه» كلمة فعل وليست كلمة تلفظ فحسب[11].

ـ 3 ـ

تتعاقب أعمال أدونيس، في كل عقد كتاب، تبدأ مع بيان الحداثة في السبعينيات، ثم الشعرية العربية في منتصف الثمانينيات ثم سيرته الشعرية في 1993، وفي كل عقد يظهر بيان عن (الأصل) يؤكد على مفهوم (الأصل) ويحسم الأمر فيه ويجاهر بهذه الشهوة الطاغية (شهوة الأصل).

والأصل هنا عودة إلى الجذر، إلى رحم الثقافة واللغة والجد الأول. والكلام هنا لن يأخذ حقه من التوازن والتمام إلاّ إذا رفع الحجاب عن علاقة الحداثة العربية بالحداثة الغربية. وهذه مسألة

ظل أدونيس يصرخ جاهراً بها ومعلناً القول فيها، وهي تتلخص بمقولة الاختلاف والائتلاف الجرجانية، التي يأخذها أدونيس ليقيس بها المسافة بين الإبداع والتقليد من جهة والأصالة الحضارية والذوبان الخارجي من جهة أخرى. وفي ذلك يقول:

(الحداثة... هي الاختلاف في الائتلاف: الاختلاف من أجل القدرة على التكيف، وفقاً للتغيرات الحضارية، ووفقاً للتقدم. والائتلاف من أجل التأصل والمقاومة والخصوصية)[12].

هنا ـ وفي عام 1979ـ يجري تحديد الطريق وتقنين المصطلح، فالتجاوز والتخطي هما عمليتا اختلاف. وهذا الاختلاف يقوم لأسباب عملية (إبداعية) فهو ليس خروجاً ولكنه (دخول)، إنه اختلاف من أجل (التكيف) وبما أنه كذلك فهو ـ إذن ـ فعل داخلي ومن تحت مظلة السياق، هو (اختلاف في الائتلاف)، هو مواءمة ودخول إلى، وليس خروجاً عن.

وليس هذا تقليداً وانصياعاً لشروط النمط لأن (الائتلاف) يحدث من أجل (التأصل) وليس التقليد.

وأفعال الاختلاف المتكيف والائتلاف المتأصل هي تحقيق لمشروع الإبداع الأصيل.

وعدم ذلك يؤدي إلى واحد من إشكالين يشير إليهما أدونيس بقوله: إن (الاختلاف المفرط عن تراث اللغة التي يكتب بها الشاعر هو الموت، أي التبخر كالدخان، بالقياس إلى نار هذه وجمرها. والائتلاف المفرط هو الموت أيضاً ـ التخثر كالحجر ـ ص 33).

هذا بيان يضع الحداثة في الاعتدال. إنها مشروع اعتدالي لأنها ليست اختلافاً مفرطاً وليست ائتلافاً مفرطاً. ولكن الاختلاف شرط

والائتلاف شرط، غير أن شرط الشرط هو تجنب الإفراط. وهنا تكون الحداثة (أصلاً) متكيفاً ومتأصلاً.

ولهذا فإن الحداثة مشروع عربي (أصيل) جاءت ولادته من عهود مبكرة وتلازم مصطلح الحداثة مع مصطلح (القدم) وتساير المصطلحان معاً منذ بدء النشأة. وتملك الحداثة حقاً تاريخياً وقيمياً مساوياً لحق (القدامة) في الوجود والتقدير. فهي ليست مخترعاً غربياً وليست بضاعة مستوردة. وهي معروفة لدى العرب منذ القرن الهجري الثاني، وتعود أصولها إلى الجاهلية. هذا ما يقوله أدونيس في بيانه من أجل الاختلاف المتكيف والائتلاف المتأصل[13].

وهناك علاقة عضوية بين الذات المبدعة والأمة المبدعة، فالفرد لا يبدع إلاّ داخل خيمة الإبداع القومية. والشاعر مفردة في جملة اللغة والأمة، وإذا حدث تلاحم بين الذات والأمة واللغة، جاء الإبداع حينئذ. وهو هنا ائتلاف عضوي يتأصل بواسطة الاختلاف الواعي لهذه العلاقة التلاحمية وشروط التجاوب معاً اختلافاً وائتلافاً.

والحداثة في هذه الحالة ليست خروجاً وفراراً عن اللغة ولكنها إمعان في الدخول وإمعان في الغوص وإمعان في التأصل (ذلك أن الحداثة الشعرية في لغة ما، هي أولاً حداثة هذه اللغة ذاتها. فقبل أن تكون حديثاً في الشعر أو قديماً يجب أولاً أن تكون شاعراً. ولا تكون شاعراً في لغة ما، إلاّ إذا شعرت وكتبت كأنك أنت هي، وهي أنت)[14].

ليس (أنت هي) فحسب، لأن هذا ائتلاف مفرط، وليس (هي أنت) فحسب، لأن هذا اختلاف مفرط، ولكن الاثنتين معاً: أنت هي، وهي أنت.

وهنا سوف يتساوى الصوتان، ولو نظرياً ـ ونحن هنا في مجال التنظير طبعاً ـ فالصوت المفرد لا يتفرد إلاّ ليجتمع، وهو لا يجتمع إلاّ ليتفرد.

وفي كلمات أدونيس (فأن يكون الشاعر العربي حديثاً هو أن تتلألأ كتابته كأنها لهب طالع من نار القديم، وكأنها في الوقت نفسه نار أخرى)(15).

ـ 4 ـ

والآن. . .

ما الأصل. . .؟ ولماذا الأصل. . .؟!

من الواضح أن أدونيس مشغول ومنشغل بفكرة (الأصل) و (شهوة الأصل)، ولكن السؤال يظل عالقاً في الذهن عن ماهية هذا الأصل، وعن سبب هذا التعلق بالأصل.

أما سبب التعلق فهو أمر يمكن تلمس أطرافه وسط كتابات أدونيس، وسوف نقف على ذلك بعد قليل.

غير أن السؤال عن ماهية (الأصل) هو ما سيظل معلقاً دون إجابة. فأدونيس يختار ألا يجيب أو لعله لم يفترض السؤال أصلاً.

يكتفي أدونيس بترداد مصطلحات الأصل والتأصيل والائتلاف ومن داخله الاختلاف، ويسمي القرآن الكريم والحديث النبوي بوصفهما أصلين، كما يسمي الشعر الجاهلي وشعراء من الأمويين والعباسيين، بوصف الجميع من أهل (الأصل). ولكنه يسمي دون أن يصف.

الأصل مركز يمثل البداية والاستمرار، وهو علاقة قابلة للتسمية

ومتجسدة تجسداً ذهنياً يكفي لأن يجعلها مشاراً إليه غير خفي الإحالة، وهو مضمر غير مستتر. له اسم وله مسمى.

اسمه الأصل...

ومسماه القرآن والحديث والشعر الجاهلي... إلخ.

أما صفته فهي شيء مسكوت عنه.

هل هذا لأنه معروف ولا يحتاج إلى توصيف...؟

أم لأنه يسمو على التعريف والتحديد...؟

ربما تكون هذه أسباباً لعدم تعريف (الأصل) ولو قلنا ذلك لدخلنا إلى تصور رومانسي حالم عن مسألة (الأصل). وهذا لا يجدي ولا يصنع شيئاً إذا ما كنا في مجال التنظير وأسئلة التنظير.

والأَوْلى أن نبحث عن سبب أكثر علمية من هذه الأسباب الشاعرية.

وفي طريقنا للإجابة لنفترض أن أدونيس قدَّم فعلاً توصيفاته الخاصة عن (الأصل) وانهمك في إعطاء تعريف منطقي محدد يجمع ويمنع ويحصر (الأصل) في بضع كلمات، ماذا سيكون مآل هذا الأصل في هذه الحالة...؟!

طبعاً سيتحول هذا المعرف المقنن ليكون مصطلحاً خاصاً بدلالة خاصة ومقيدة. وسيتوقف عن وضعه العام الذي هو فيه صورة ذهنية جماعية مطلقة، يفهم منه ويجد فيه كل فرد من أفراد الأمة ما يطلبه منه دون وسطاء أو عرّافين أو دخلاء.

لو استعرضنا هاتين الوضعيتين فسوف نرى أن حياة (الأصل) تكون بإطلاقه وتركه حرّاً في تلاقحاته مع الناس.

ثم ـ وهذا هو الأهم ـ إن أدونيس لم يكن يطرح مفهوم

(الأصل) لمجرد الطرح العلمي النظري، وما كان مختاراً في طرحه ذاك، ولم يك حراً فيما يقول ويصرّح به.

لقد كان يتكلم مدافعاً ومحامياً. إنه يدافع عن نفسه وكان يحامي عن الحداثة، بعد وقوع الاتهامات المضادة من جهة، ووقوع الإفراط في التجاوز والتخطي، أي الاختلاف المفرط من جهة ثانية.

هنا جاءت ضرورة اللجوء إلى (الأصل) بوصفه الدرع الحامي من السقوط أو الاقتلاع.

لهذا يكون الحديث عن (الأصل) كمسمى دون توصيف هو لجوء إلى الذاكرة الجماعية المتفق عليها، ومن هنا فقط يأتي التطمين ويأتي الاحتماء. وهذا لن يتحقق لو غامر أدونيس فوصف هذا الأصل بوصف جدلي غير متفق عليه مما يؤول إلى تفريق، بينما كان الهدف هو توحيد الحس الاستقبالي وتجميعه وتطمينه.

يكفي أن تقول بالأصل والتأصيل وتسمي الأصول، ثم تنسب الحداثة إلى هذه الأصول.

هناك ـ إذن ـ سبب مصيري في عدم تعريف الأصل، لقد جرى تجنب التعريف ولم يجرِ تركه أو إهماله. أو ربما نقول إن الحاجة تقضي بعدم التعريف، وذلك من أجل (إشراك) كافة أعضاء البيئة الثقافية في عمليات التبييء لمشروع لا يجد نفسه إلاً إن جرى تبييؤه ثقافياً وقبوله قبولاً جماعياً بوصفه (أصلاً) مثل تلك (الأصول) الراسخة ذهنياً في ضمير الجماعة.

إن الـ (أنا) هنا تسعى جاهدة لأن تكون ضمن الـ(نحن) وفيها من داخلها، واختلاف الأنا ليس سوى وجه من وجوه الائتلاف المتأصل.

وأدونيس يحاول أن يتكيف عبر انتسابه وانتمائه للأصل حيث الأب الأول، وهذا الابن وهو ابن ليس ضليلاً مثله مثل امرئ القيس الذي تحول بعد موته ليكون أصلاً وليس ضليلاً، ومثله مثل أبي تمام الذي كان (باطلاً) في حياته، ولكنه بعد ذلك صار أحد المعالم الحقيقية للأصل الشعري، وها هو أدونيس يخطط لهذا التأصل ويشتهيه.

ـ 5 ـ

هنا تفترق الحداثة الشعرية عن الحداثات الأخرى ـ الاقتصادية والفكرية والسياسية ـ وبما أن للحداثة الشعرية أصلاً تعود إليه، فإن مشروع الحداثة المعاصرة لم يتحقق إلاّ لهذه الحداثة ذات الأصل.

فالشعر أصل له حداثته لأن له أصوله، ومنه جاءت الحداثة الشعرية المعاصرة.

أما الحداثات الأخرى من اقتصادية وسياسية وفكرية، فهي في عرف أدونيس لم تتحقق[16]. ولم يذكر أدونيس الأسباب هنا أيضاً. إنه ـ فحسب ـ يصف ما يراه.

ولعله خاف على نفسه وعلى حداثته من مصير مماثل تعجز فيه الحداثة الشعرية عن تحقيق حداثتها الثقافية الجماعية، ولذا لجأ إلى (الأصل) وانتسب إليه لكي يقول ـ دون أن يقول ـ إن الذي لا أصل له لا فرع له أو لا خاتمة له ـ حسب المثل الشعبي ـ.

هي حكمة شعبية يتمثلها أدونيس لتأصيل نفسه وحداثته. وهي حداثة تأخذ أسباب بقائها وقبولها عبر انتمائها وتأصلها. وهو تأصل لا تملكه الحقول الأخرى، لأن ليس في الجاهلية أصول اقتصادية وفكرية وسياسية. أي أنها سياقات منبتة وبلا جذور.

هذا هو تفسيرنا لدعوى أدونيس عن وجود حداثة شعرية عربية معاصرة، وغياب الحداثات الأخرى. وهو ـ فيما نرى ـ السبب وراء الانتساب إلى الأصل. ذلك الانتساب الذي دعت إليه ضرورات المرافعة عن المشروع من جهة، والمصالحة مع الرأي العام من جهة ثانية.

ولكن هل هذه مصالحة مشروعة وتجدر أن تصدر من مبدع تعود على مبادئ أسلافه من المبدعين الذين يرون أنهم يقولون وعلى غيرهم أن يعرب، والذين ليس عليهم أن تفهم البقر...؟

إن أدونيس لا يقدم نفسه على أنه فرزدق جديد أو بحتري ثانٍ. إنه ليس شاعراً فحسب. ولو كان كذلك فقط لجاز له ما جاز لسلفيه، ولكنه رجل يقدم نفسه بوصفه (أستاذاً) لهذه الحداثة المصرح بها. ومن هنا فهو معني بأمور نجاحها وقبولها. وهو نجاح وقبول لن يتحققا إلاّ إذا (تصالحت) هذه الحداثة مع جمهورها المستهدف بالتحديث فإن لم تتحقق هذه (المصالحة) فما الجدوى ـ إذن ـ من تحديث يكتفي بالتأنق والتفرد والذاتية المترفعة ـ أو النرجسية ـ كما هو الشأن المعهود لدى المبدعين المشغولين بإبداعهم ولا غير.

إن أدونيس يقتدي بأبي تمام ذلك الشاعر المأخوذ بمهمته ـ لا بإبداعه فحسب ـ ولن يغيب عنا أن مختارات أبي تمام في الحماسة كانت مسعى نحو (الأصل) والتأصيل وشهوة الأصل بوصف ذلك سنداً وأساساً يبنى عليه ـ وهي محاولة لم يتمكن البحتري من تكرارها لأنه شاعر معني بغنائيته وإبداعيته الذاتية ولم ينشغل بمشروع حساس يدخله في معضل الافتراق المتوتر ـ. ولذا كانت مختارات البحتري قليلة الشأن والمفعول.

ولقد حاول شاعر مثل البارودي أن يسلك هذا المسلك الحساس واتخذ لنفسه مختارات شعرية غير أنه أغرق في الائتلاف إغراقاً جعله مبدعاً محيياً ولم يرتفع به إلى درجة المبدع المجدد، ولذا تساوت إبداعاته مع مختاراته دون أية إضافة متميزة.

ونجد التميز والتنافس والتصارع الداخلي بين مختارات أبي تمام وشعره بحيث يصح أن نلاحظ وجود (اختلاف في ائتلاف) بين هذين المنجزين لذلك الشاعر الطائي الرائد.

وهذا هو نموذج أدونيس الذي اختار من ديوان العرب وانتمى إلى الأصل العربي وهو اختيار اضطرار مثله مثل أبي تمام. هو اختيار باتجاه الأصل بدل الاختيار بمغادرة الأصل ومجافاته. وهو فعل ضروري لتجربة أبي تمام لكي تتأصل وتتصالح مع ذاكرة الأمة، ونجح هذا المسعى لأبي تمام فصار من شعراء الأمة التي يحفظ الناس قصائده ويتأسون بها ويستعيدونها على ألسنتهم لتعبر عن وجدانهم وردود أفعالهم تجاه ظروف حياتهم.

لقد نجح أبو تمام في تأصيل نفسه وشعره (في) ثقافة الأمة. وهذا ما تحتاجه الحداثة المعاصرة. ومن الواضح أن أدونيس ـ خاصة ـ يسعى إليه. ولذا جاءت عنده (شهوة الأصل) وتجلت في أفعاله وتنظيراته، لأنه ليس مبدعاً فحسب ولكنه منظِّر يسعى إلى غرس شجرته الخاصة وسط بستان الشعر العربي.

إنه مسعى لكتابة تاريخ (ما بعد الأدونيسية) وتوجيه مصير الأدونيسية إلى مرحلة تتلوها وتبقى فيها التجربة مقبولة ومحبوبة وليست ضليلة ولا باطلة.

## الهوامش

(*) الآثار الكاملة 1/467 دار العودة، بيروت 1971.

(1) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، مكتبة مدبولي 1993.

(2) طرح كمال أبو ديب فكرة إنشاء رابطة تسمى (الرابطة الأدونيسية) في مقال نشره في جريدة الحياة عقب صدور كتاب أدونيس (الكتاب) ويرى أبو ديب أن هذه هي الوسيلة اللائقة لتقدير أدونيس. ولقد ردت عليه خالدة سعيد بمقال تعقيبي أكدت فيه أن التقدير لا يأتي عبر ترسيخ الفردية وإنما يكون ذلك بواسطة دفع تجربة الإبداع العربي بصورة جماعية.

(3) انظر مثلاً أحمد فرح عقيلان: جناية الشعر الحر. نادي أبها الأدبي، أبها، السعودية 1982.

(4) لقد استخدمت مصطلح (التشريحية) كمقابل لمصطلح **deconstruction** وشرحت أسباب ذلك في (الخطيئة والتكفير) ص 50، النادي الأدبي، جدة 1985.

(5) عن (موت المؤلف) بوصفه مصطلحاً. انظر السابق ص 71.

(6) روبير اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، ص 60، ترجمة آمال انطوان عرموني، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس 1978.

(7) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، ص 54، دار الآداب، بيروت 1993.

(8) السابق 168.

(9) أدونيس: الشعرية العربية 33، 50، دار الآداب، بيروت 1985. وانظر أيضاً بيان الحداثة ص 28، 33. ضمن كتاب (البيانات)، دفاتر كلمات، البحرين 1993.

(10) الشعرية العربية 50.

(11) أدونيس (وخالدة سعيد): الشيخ الإمام محمد بن عبد الوهاب 5 ـ 6 ديوان النهضة، دار العلم للملايين، بيروت 1983. ويتضمن الكتاب نصوصاً مختارة من كتابات الشيخ قدم لها أدونيس. ولقد صار أدونيس يشير إلى هذا الكتاب بوصفه الجزء الرابع من مشروع (الثابت والمتحول).

(12) بيان الحداثة 33.

(13) السابق 32.

(14) الشعرية العربية 110.

(15) السابق 112.

(16) بيان الحداثة 29.

# فهرس الموضوعات

# كتب أخرى للمؤلف

1 ـ الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة 1985 (دار سعاد الصباح ـ طبعة ثانية ـ القاهرة/ الكويت 1993)، (طبعة رابعة 1998).

2 ـ تشريح النص ـ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ـ دار الطليعة ـ بيروت 1987.

3 ـ الصوت الجديد القديم ـ بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1987 (دار الأرض ـ طبعة ثانية ـ الرياض 1991)، (طبعة ثالثة 1999).

4 ـ الموقف من الحداثة ـ دار البلاد. جدة 1987 (الرياض ـ طبعة ثانية ـ 1992).

5 ـ الكتابة ضد الكتابة. دار الآداب. بيروت 1991.

6 ـ ثقافة الأسئلة ـ مقالات في النقد والنظرية ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة 1992 (دار سعاد الصباح ـ طبعة ثانية ـ القاهرة/ الكويت 1993).

7 ـ القصيدة والنص المضاد. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1994.

8 ـ المشاكلة والاختلاف ـ قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف ـ المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1994.

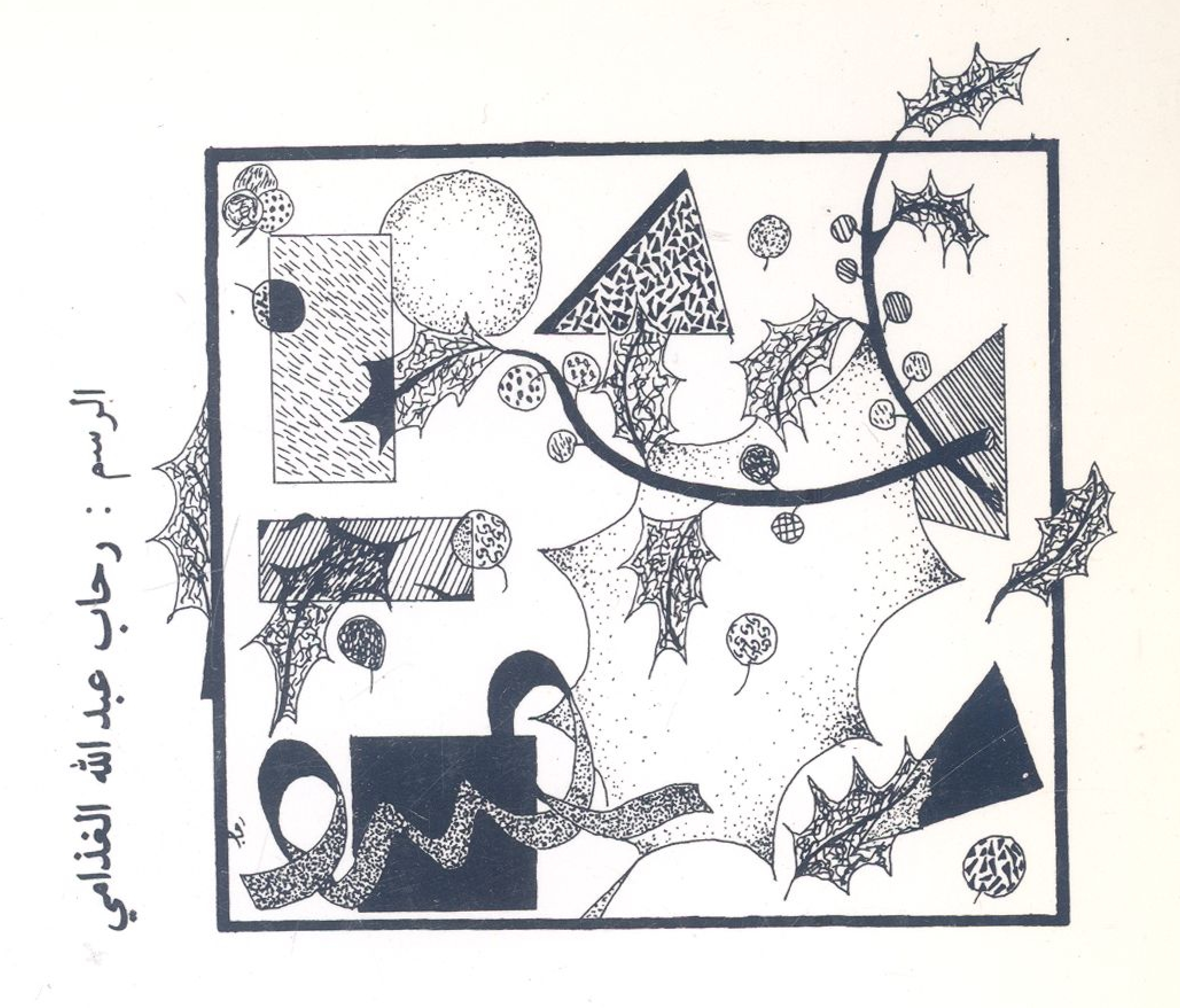
9 ـ رحلة إلى جمهورية النظرية ـ مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي ـ الشركة السعودية للأبحاث. جدة 1995، (طبعة ثانية 1998).

10 ـ المرأة واللغة ـ المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1996 (طبعة ثانية 1997).

11 ـ ثقافة الوهم ـ مقاربات حول المرأة والجسد، اللغة، المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1998.

12 ـ حكاية سحارة. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء، 1999.

13 ـ النقد الثقافي ـ النظرية والتطبيق ـ. معد للنشر.



الرسم : رحاب عبد الله الغذامي

في هذه الدراسات سعي إلى استكشاف آفاق الخطاب المضمرة (المهمشة) التي تقبع بعيداً وعميقاً هناك، تحت أطمار المتن ومن وراء أقنعة البليغ الفحولي.

والكتاب من قسمين أولهما عن (التأنيث) والآخر عن (القارىء المختلف) وعن رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارىء.

وهو جزء من مشروع همه الحفر عن الأنساق الثقافية متوسلاً بمنطلقات (النقد الثقافي) وطامحاً إلى تطوير فاعلية النقد من كونه أدبياً جمالياً إلى كونه نسقياً ثقافياً، هو مطمح لنقلة نوعية من (نقد النصوص) إلى (نقد الأنساق) وقراءة النص الأدبي، لا بوصفه حدثاً أدبياً فحسب، وإنما بوصفه حدثاً ثقافياً كذلك.

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت -
ص . ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب